

ALESSANDRO SCARLATTI'S JUGENDOPER

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER
ITALIENISCHEN OPER

VON

DR. ALFRED LORENZ

PROFESSOR DER MUSIKWISSENSCHAFT
AN DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

I. BAND

Musikhistorisches Institut
der
Universität Wien



1927

DR. BENNO FILSER VERLAG G. M. B. H.
AUGSBURG

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright 1927 by Dr. Benno Filser Verlag G.m.b.H.
Augsburg



Druck von
Oscar Brandstetter
in Leipzig

Meinem großen Lehrer

Adolf Sandberger

zugeeignet

Vorwort.

Eine wichtige und anregende Aufgabe der Musikwissenschaft ist es, die Anfänge der sogenannten „neapolitanischen Oper“ unparteiisch zu erhellen. Diese Periode der Operngeschichte, mit dem Odium der „Decadence“ behaftet und meist nur vom Standpunkt der Gluckschen Opernreform gesehen, ist bisher noch wenig durchforscht worden.

Herrn Geheimrat Professor Dr. A. Sandberger, der seine meisterhaften Vorlesungen über die „Entwicklung und erste Blüte des musikalischen Dramas und der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland“ bis in die Zeit führt, in der die Vorherrschaft von Venedig auf Neapel übergeht, habe ich die Anregung zu danken, an diesem Punkt der Operngeschichte weiterzuforschen und diesen interessanten Übergang im Gebiet der Jugendopern Scarlattis genau zu untersuchen.

Da Scarlattis Werke im großen und ganzen einzig in Handschriften erhalten sind, die in den Bibliotheken aller Kulturländer verstreut liegen, war eine zweimonatliche Studienreise durch Italien nötig, die mir die „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“ in dankenswerter Weise ermöglichte (März—April 1925). So gelang es mir, aus den Schätzen der dortigen Bibliotheken nicht wenig Neues und Interessantes ans Licht zu ziehen und der Wissenschaft nutzbar zu machen.

Sowohl in der Heimat wie im Ausland habe ich mich der tatkräftigen Unterstützung aller Bibliotheksvorstände erfreuen dürfen, ohne welche eine solche Arbeit unmöglich ist. Ich lasse hier das Verzeichnis der Bibliotheken folgen, welche meine Arbeit gefördert haben:

Persönlich besuchen konnte ich:

- Bologna, Liceo musicale,
- „ Universitätsbibliothek;
- Florenz, Bibl. des Istituto musicale (Conservatorio Cherubini),
- „ Biblioteca Marucelliana,
- „ Biblioteca nazionale,
- „ Archivio dello stato;
- Monte Cassino, Klosterbibliothek;
- Modena, Biblioteca Estense;
- München, Bayrische Staatsbibliothek;
- Neapel, Bibl. des Reale Conservatorio;
- Rom, Bibliothek des Vatikans (mit enthaltend: Biblioteca Barberini,
- „ Biblioteca Chigi),
- „ Biblioteca S. Cecilia,
- „ Biblioteca Casanatense,

Rom, Biblioteca Corsiniana,
 „ Biblioteca nazionale;
 Venedig, Biblioteca Marciana.

Material sandten mir ein:

Berlin, Preußische Staatsbibliothek,
 Brüssel, Bibl. des Royale conservatoire de musique,
 Dresden, Sächsische Landesbibliothek,
 Gent, Universitäts-Bibliothek,
 Münster, Universitätsbibliothek (Abteilung Santini),
 Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek,
 Wien, Österreichische Staatsbibliothek.

Freundliche Auskünfte erteilten:

Ravenna, Biblioteca Classense,
 Washington, Congreß-Bibliothek.

Allen Leitern und Beamten dieser Institute, die mir überall in lebenswürdigster Weise meine Arbeit erleichterten, sei hierdurch öffentlich Dank ausgesprochen!

Das endliche Ins-Leben-Treten des Werkes wurde durch einen hohen Zuschuß zu den Druckkosten ermöglicht, welchen die „Bayerische Akademie der Wissenschaften“ und die „Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft“ gemeinsam aufbrachten. Diesen beiden hohen Instituten statte ich hierdurch meinen aufrichtigsten Dank für ihre Förderung ab. Ihnen und dem Wagemut des Verlegers, Herrn Dr. Benno Filser in Augsburg, ist das Erscheinen des Werkes zu danken.

Herr Dr. Leonello Vincenti, Lektor für italienische Sprache an der Universität München, hatte die Liebenswürdigkeit, den italienischen Text in den Korrekturbogen mit durchzusehen.

Eine musikhistorische Arbeit mußte mir, der ich 25 Jahre als Opern- und Konzertdirigent tätig war, ohne reiches Notenmaterial, welches alles Gesagte erst lebendig macht, undenkbar erscheinen. Dem historisch-kritischen Teil meines Buches sind daher 400 Notenbeispiele (darunter 135 ganze Stücke) beigegeben, die in einem besonderen II. Bande erscheinen, damit man sie fortwährend neben dem Textband vor Augen haben kann. Scarlattis Musik wird hierdurch 2 Jahrhunderte nach seinem Tode wieder enger mit dem Leben verknüpft.

München, im März 1927.

Dr. Alfred Lorenz

Professor der Musikwissenschaft an der
 Universität München.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
Einleitung	1
Die Quellen	3
a) Partituren	6
b) Musik-Bruchstücke	8
c) Textbücher	11
1. Neue, bisher unbekannte Opern Scarlattis.	12
2. Von Dent angezweifelte Opern	13
3. Textbücher von unbekannten Aufführungen anerkannter Opern Scarlattis	15
4. Neue Fundorte bekannter Scarlatti-Textbücher	15
Chronologisches Verzeichnis der Opern Scarlattis und ihrer Aufführungen	18
Der Stoff	39
Allgemeine Bemerkungen	41
Gli equivoci nel sembiante	44
L'honestà negli amori	56
Tutto il mal non vien per nuocere	66
Il Lisimaco	78
L'Anacreonte tiranno	81
Il Pompeo	88
La Psiche ovvero Amore innamorato	91
Il Fetonte	92
Olimpia vendicata	92
L'Etio	96
Clearco in Negroponte	96
Il figlio delle Selve	102
L'Aldimiro ovvero favore per favore	102
La Rosmene ovvero l'infedeltà fedele	103
Il Flavio	112
L'Amazzone guerriera (corsara)	113
La Statira	119
Gli equivoci in amore ovvero la Rosaura	130
Gerone, tiranno di Siracusa	134
Teodora Augusta	135
Il Bassiano ovvero il maggior impossibile	137
La santa Genuinda ovvero l'innocenza difesa dall'inganno	137
Il Pirro e Demetrio	139
Endpunkt der Jugendperiode	144
Le nozze con l'inimico ovvero l'Analinda	145
Nerone fatto Cesare	146
Massimo Puppieno	148

	Seite
Penelope, la casta	150
Il Flavio Cuniberto	151
La Didone delirante	152
L'Emireno ovvero il consiglio dell'ombra	154
L'Ajace	155
La donna ancora è fedele	157
Schlußbetrachtung	160
Ergebnisse	163
Die Wurzeln von Scarlattis Opernstil	165
Harmonik	
1. Tonarten	171
2. Akkordverbindungen	177
3. Stimmenführung	182
Melodik	
1. Melodiegestaltung	183
2. Das Erinnerungsmotiv	190
3. Bewegungsmotive und Tonmalerei	192
4. Ornamentik	194
5. Die Ostinato-Arie	195
6. Freie motivische Arbeit	201
7. Polyphonie	202
Rhythmik	
1. Metrik	203
2. Großrhythmik (Musikalische Architektur)	207
a) Strophenform, m m	207
b) Barform, m m n	210
c) Seicentoform, m n n	213
d) Bogenform, m n m (Die DC-Arie)	218
e) Gestaltung der übrigen Arien	224
f) Die Sinfonia	226
Schlußwort	230
Verzeichnis der häufigsten Abkürzungen	232
Namen- und Sach-Verzeichnis	234

Einleitung.

Mit meiner Untersuchung über die Jugendopern Alessandro Scarlattis habe ich mir die Aufgabe gestellt, zur Erkenntnis des Übergangs von der venezianischen zur neapolitanischen Oper einen Beitrag zu liefern. Ich lege hierbei weniger Wert auf das Ziehen allgemein geschichtlicher Entwicklungslinien, wofür die Zeit meines Erachtens noch nicht da ist, als vielmehr auf die vor dieser Tätigkeit notwendige Kleinarbeit. Unsere junge Wissenschaft krankte im allgemeinen eine Zeitlang daran, daß aus bloßem Gefühl heraus oder in Voreingenommenheit vorzeitig Resultate verkündet wurden, wobei den mangelhaft erforschten, grundlegenden Tatsachen nur zu oft Gewalt angetan wurde. Durch die Methoden, die in der Linie Spitta-Sandberger liegen, ist das gut geworden. Erst nach Kenntnis der Einzelheiten jeder Epoche darf man Urteile fällen.

Die Geschichte der Oper ist in ihren Anfängen und in der Blütezeit der Venezianer Oper, und dann wieder nach der Ausbreitung der Neapeler Oper sehr genau durchforscht. Der Übergang aber von der einen zur anderen ist in Einzelstudien noch kaum behandelt worden. Einerseits hat die Dekadenz der Spätvenezianer nur schwaches Interesse erregt, andererseits ist die glänzende Erscheinung Scarlattis, der die Blütezeit der Neapeler Oper herbeigeführt hat, allzu summarisch aufgefaßt worden. Wohl fehlt diesem Tonkünstler sicher nicht die Einheitlichkeit des in seinem genialen Inneren verankerten Lebenswerkes — die zu beleuchten sein wird, wenn erst dieses in seinen Tatsachen objektiv klar vorliegt — aber seine Spätwerke mit denen seiner Jugendzeit in einen Topf zu werfen, ist gänzlich irreführend, — hat sich doch im Laufe seines Lebens ein großer Umschwung in der Musikbetrachtung der Generationen vollzogen. Wer die kunstvoll geglätteten Arien der Griselda mit Pallavicino in Verbindung setzen wollte, handelte ebenso falsch, wie einer, der in der bunten Vielgestaltigkeit der *Honestà*-Musik etwas „neapolitanisches“ suchte. Klarheit kann nur eintreten, wenn man Scarlattis Musik in ihren Gattungen und Zeitabschnitten der Reihe nach und ohne Voreingenommenheit unter die Lupe nimmt. Wenn ich mir, einem hochgeschätzten Rate folgend, hierfür die Jugendoper Scarlattis wähle, so glaube ich einen besonders anziehenden Teilabschnitt beleuchten zu können, weil sich in dieser Zeit eben gerade der so wichtige Übergang in der Operngeschichte vollzieht. Äußerungen

über die Werke dieser Epoche von Scarlattis Leben finden sich zerstreut in der Literatur; sie werden im Laufe der Arbeit ihre gewissenhafte Zitierung finden. Als Spezialarbeit über unseren Meister kommt eigentlich nur das englische Werk in Betracht: Edward J. Dent, Alessandro Scarlatti: his life and works. London bei Arnold 1905. Die Verdienste dieses Schriftstellers um Aufdeckung der Biographie Scarlattis sind in Ansehung des mageren Quellenmaterials hoch zu würdigen. Die Beleuchtung der Kunstwerke aber leidet an einer unklaren Disposition des Buches und an geringer Ausführlichkeit*). Zu einer Zeit, in der eine besondere Scarlattidarstellung etwas völlig Neues war, mußte Dent daran liegen, in knappster Form ein möglichst übersichtliches, allgemeines Bild von Leben und Werken zu geben und dies ist ihm gelungen. Jetzt aber müssen wir die einzelnen Gebiete genauer durchleuchten.

In diesem Sinne hat vor kurzem Paul Strüver Alessandro Scarlattis Kammerkantate behandelt, in diesem Sinne bearbeite ich nun einen Teil seines Opernwerkes. Ich bin mir wohl bewußt, nichts durchaus Vollendetes bieten zu können. Dazu wäre bei diesem Thema eine Reihe von vielen, vielen Jahren nötig und eine Bereisung von England, Belgien, Frankreich und vor allem von Spanien. Dent hat in Neapel allein viele Jahre geforscht, ich hatte dazu 12 Tage Zeit. So kann ich also diese Arbeit nur als einen Haltepunkt auf dem Wege zum Ziel betrachten und ich darf diese Einleitung mit denselben Worten schließen, die Dent, der Bahnbrecher auf dem Gebiete der Scarlatti-Forschung, in seinen Aufsatz über die Opern unseres Meisters aufgenommen hat: „This list is based intirely on personal investigations, and I have not as yet been able to go over the ground a second time; this would be the only way to clear up many points still obscure, experience having frequently demonstrated to me the truth of the proverb *chi vuol vada, chi non vuol mandi*.“

*) Vgl. die Kritik des Buches von Willibald Nagel in der Zeitschr. der I. M. G. 1905/06.

Die Quellen

Eine Liste der literarischen Quellen zur Scarlattiforschung aufzustellen kann ich mir ersparen. Diese hat Paul Strüver in seiner Arbeit über die Kammerkantaten Alessandro Scarlattis (Münchener Doktor-Dissertation 1923) so vollständig zusammengestellt, daß eine nochmalige Aufzählung meinerseits einem Plagiat gleichen würde. Es ist klar, daß bei den von ihm angeführten Schriftstellern eine Besprechung von Oper und Kammerkantate häufig nebeneinander läuft, man wird also bei allen dort genannten Stellen auch ein oder das andere über die Oper finden. Andererseits wären der Strüverschen Liste höchstens noch die Werke hinzuzufügen, die ausschließlich von Operngeschichte handeln, die daher bei ihm nicht genannt sind. Eine Aufzählung dieser, jedem Musikhistoriker sattem bekannten Bücher wäre aber ebenso müßig, da es klar ist, daß in jeder Operngeschichte, ja auch in jeder allgemeinen Musikgeschichte, der Name Scarlatti irgendwie mit berücksichtigt sein wird. Wir können daher sogleich auf die musikalischen Quellen für unsere Arbeit übergehen.

Die Schwierigkeit der Erforschung von Opern dieses Zeitraums liegt darin, daß uns der Gegenstand selbst nicht vor Augen liegt. Denn gedruckt ist von der Musik so gut wie nichts. Einzig Eitner hat in seinen „Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke“, 14. Bd. Leipzig 1885 zwei Akte der Oper Rosaura mit mangelhafter BC-Bearbeitung herausgegeben, die als unvollständig abzulehnen sind; eine Oper, die man nicht in ihrer ganzen Ausdehnung überschauen kann, kennt man überhaupt nicht. Die Herausgabe zweier Akte ist daher fast wertlos, es sei denn, daß man nur auf Einzelheiten den Blick leiten will. Etliche Arien, die in diesem und jenem Sammelwerk*) herausgekommen sind, gewähren ebenfalls keinen Einblick. Nach ihnen Scarlatti beurteilen, wäre dasselbe, wie wenn man sich von Beethoven nach dessen Bagatellen einen Begriff bilden wollte. Diese sporadischen Neudrucke sind für unsere Untersuchung vollkommen belanglos. Man kann ruhig sagen, unser ganzes Gebiet läge nur hand-

*) Ich verweise auf die bibliographische Zusammenstellung, in: C. A. Rau, Geschichte der Musik, Kempten 1918 bei Kösel S. 246. Diesem Verzeichnis wäre noch hinzuzufügen: Lira Partenopea 6 arie inedite. — Torchì, Eleganti Canzoni S. 54. — Biblioteca di musica classica italiana III. — Parisotti, Arie antiche 3 Bde. — Einzelarien bei Riccordi, Sonzogno und Spina, Longo Al., Biblioteca d'oro I S. 28.

schriftlich vor. Wir müssen also die Geduld aufbringen, den ganzen Stoff, den wir betrachten wollen, erst genau zu beschreiben. Denn die Quellen für unsere Untersuchung liegen eben, für die Allgemeinheit unzugänglich, in den Bibliotheken aller Kulturländer in Hand- und Abschriften verstreut vor.

a) Partituren.

Die Zeit, wo man Opernpartituren sofort in Druck gab, war beim Beginn von Scarlattis Wirksamkeit längst vorüber; nur der französische Hof konnte es sich noch lange Zeit leisten, die in seinem Staatstheater aufgeführten Opern durch die Druckerpresse verewigen zu lassen. In Italien wurde im Laufe des XVII. Jahrhunderts die Opernpartitur ein immer ephemereres Gebilde, für eine Stagione schnell zusammengestellt. Und selbst wenn sie so gefiel, daß sie ein längeres Leben fristen konnte, wechselte sie bei ihrer jedesmaligen Neueinstudierung leicht ihr Aussehen. Vielfach wurden Partien der Stimmlage nach umgeschrieben, Musikstücke dazugesetzt, geändert oder gestrichen, gesamte Szenen umgestaltet, ja sogar ganze Personen des Stückes herausgeschnitten oder neue eingefügt, je nachdem das Personal der betreffenden Stagione es verlangte. Die Anschauung, daß wir in einer Opernpartitur ein fertiges, festgeschlossenes Kunstwerk vor uns haben, die uns jetzt so geläufig ist, ist auf jenes Jahrhundert nicht anwendbar. Kaum eine Partitur stimmt mit der anderen des gleichen Werkes überein. Wenn dies der Fall ist, so handelt es sich meist um spätere Abschriften, die zur Erhaltung oder Verbreitung eines Manuskripts, also im Bibliotheksinteresse gemacht sind, nicht aber für die Wiederaufführung einer Oper hergestellt wurden. So hat beispielsweise *München* eine moderne Abschrift der „Amazone guerriera“ nach der Handschrift von *MC*, *Drd* und *Brüssel* (Conservatoire) eine der „Statira“ nach der Handschrift von *Mü*; *Mü* eine der *Griselda* nach der Handschrift von *Berl*, die sich natürlich durch genaue Treue auszeichnen. In den alten Kopien hingegen finden wir nicht bloß Unterschiede zwischen den einzelnen Exemplaren, sondern es kommt sogar vor, daß in einem und demselben Exemplar die oder jene Arie in 2 Kompositionen vorliegt, oder am Schlusse der Partitur eine ganze Reihe von Arien beigefügt sind, die an Stelle einiger in der Partitur enthaltenen gesungen wurden. Man nannte solche Stücke „Arie mutate“. So sind im Arienband des Tito Sempronio Gracco (N. 32—2—37), welcher die ganze Oper, nur ohne die Rezitative, wiedergibt, am Schlusse 7 Ersatzarien kopiert, die an Stelle von einzelnen vorn enthaltenen Arien gesungen werden können; und im TB des „Prigioniero fortunato“ (Mantua 1699) sind „Arie mutate“ sogar eingedruckt.

Auf meiner Studienreise durch Italien konnte ich so manche Hand-

schrift finden (so auch 2 vollständige Partituren), die Dent entgangen war. Dennoch konnte ich für diese Arbeit keinesfalls anstreben, eine Vollständigkeit der Angaben zu erreichen. Dazu bedürfte es einer Durchforschung aller Kulturländer, vor allen Dingen auch Spaniens, das merkwürdigerweise Dent ganz unberücksichtigt ließ. Es ist doch anzunehmen, daß bei den engen Beziehungen Neapels mit der spanischen Monarchie manches Stück dorthin gewandert ist. Von einer Vollständigkeit bei der Angabe der Quellen sind wir also noch weit entfernt. Ich gebe nun zunächst die Liste der von Dent nachgewiesenen Partituren mit Beifügung der Bibliotheken, wo sie zu finden sind, wie er, in alphabetischer Reihenfolge der Titel, aber in übersichtlicher Anordnung.

L'Amazone guerriera (corsara)	<i>Mü, MC, RCec</i>
L'Amor generoso	<i>LBM</i>
L'Amor volubile e tiranno	<i>BrC, Drd</i>
L'Anacreonte tiranno	<i>Münst</i>
La caduta dei Decemviri	<i>BrR, LBM, N</i>
Cambise	<i>N</i>
Il Ciro	<i>BrC</i>
Clearco in Negroponte	<i>Mod</i>
Dal male il bene	<i>Berl, MC</i>
Gli equivoci in Amore (Rosaura)	<i>LBM (2 mal)</i>
Gli equivoci nel sembiante	<i>BoL, BrC, Mod, Ven</i>
Il Figlio delle selve	<i>PC</i>
Il Flavio Cuniberto	<i>OxC</i>
Gerone, tiranno di Siracusa	<i>OxC</i>
La Griselda	<i>Berl, BrC, Mü, Münst</i>
L'honestà negli amori	<i>Mod</i>
Laodicea e Berenice	<i>PN</i>
Marco Attilio Regolo	<i>LBM</i>
Massimo Puppieno	<i>MC</i>
Il Mitridate Eupatore	<i>Berl, PC</i>
Nozze con l'inimico (L'Analinda)	<i>PN</i>
L'Olimpia vendicata. London im Privatbesitz des Herrn F. G. Edwards.	
Il Pastor di Corinto	<i>BrR</i>
Il Pirro e Demetrio	<i>BrR, N</i>
Il Pompeo	<i>BrR</i>
Il prigioniero fortunato	<i>LBM, N</i>
La principessa fedele	<i>BrR</i>
La Rosmene (L'Infedeltà fedele)	<i>Münst</i>
Scipione nelle Spagne	<i>BrR, LBM</i>
La Statira	<i>BrC, Drd, LBM, Mü</i>
Telemaco	<i>Münst, PC, Wien</i>

La donna ancora è fedele	<i>Drd</i> (Scene buffe)
(17 Arien).	<i>Schw</i> (Arienband)
(49 Arien und Duette)	<i>N</i> (33—3—14)
L'Emireno	<i>Drd</i> (Scene buffe)
(32 Arien und 1 Duett)	<i>N</i> (34—6—35)
Equivoci in amore (Rosaura)	<i>FCC, N, PC, RBarb,</i> <i>Münst</i>
L'Eraclea	<i>Drd</i> (Scene buffe), <i>N,</i> <i>LBuk, BrR, PC</i>
Flavio Cuniberto	<i>Münst</i>
Gerone	<i>N</i>
Griselda	<i>PC</i>
L'honestà negli amori	<i>PC</i>
(18 Arien).	<i>RCec</i>
Gl'inganni felici	<i>Drd</i> (Scene buffe)
Laodicea e Berenice (33 Arien)	<i>N</i> (32—2—31) <i>LBM, BrR, PC</i>
Marco Attilio Regolo	<i>BrC, LBM, PC</i>
Massimo Puppieno (33 Arien)	<i>N</i> (33—5—39)
? Muzio Scevola (56 Arien und 1 Duett)	<i>N</i> (33—3—12) (<i>Drd</i> Scene buffe von Bononcini)
Il Nerone (14 Arien)	<i>N</i> (33—5—39)
Nozze con l'inimico	<i>Drd</i> (Scene buffe), <i>LBM</i>
(56 Arien)	<i>N</i> (33—3—17)
Odoardo	<i>Drd</i> (Scene buffe), <i>N</i> (32—2—32), <i>PC</i>
L'Olimpia vendicata	<i>N</i> (?), <i>LBM, PC</i>
Pastor di Corinto	<i>Drd</i> (Scene buffe), <i>PC</i>
Penelope la casta (11 Arien).	<i>N</i> (33—5—39)
Il Pirro e Demetrio.	<i>LBM</i>
Zwei Arienbände.	<i>N</i>
Il Pompeo	<i>OxB, Münst, Ven</i> (?), <i>PC</i>
Einige Arien in	<i>RCec</i>
Prigioniero fortunato	<i>Drd</i> (Scene buffe), <i>Münst, PC, PN</i>
(40 Arien)	<i>N</i> (32—2—35)
La principessa fedele	<i>Münst</i>
La Rosmene	<i>LBM</i>
Scipione nelle Spagne (Arienband)	<i>MC</i>
La Statira	<i>Münst, N</i> (34—5—13)
Telemaco	<i>FCC</i>
Il Tigrane	<i>Münst</i>

Tito Sempronio Gracco 1702.	<i>Drd</i> (Scene buffe)
(44 Arien und Duette)	<i>N</i> (32—2—37)
1720	<i>Münst, PC</i>
Tiberio.	<i>PC, N</i> (32—2—36) (52 Arien)

Il trionfo della libertà. *BrR*

Turno Aricino *Berl, Münst, PC*

Viele unbestimmte Arien in der Chigibibl. (*RVat*) u. a., nach dem Katalog der Verdifeier auch im *Mailänder* Conservatorium.

Dent (S. 210), behauptet hiergegen von Ajace, Muzio, Penelope u. a.: „no scores or fragments by Scarlatti are known“.

c) Textbücher.

Als Hilfsquellen für die Kenntnis der Opern kommen noch die gedruckten Textbücher in Betracht. Diese ergänzen durch dort vergessene Bemerkungen usw. die Anschauungen, die man aus der Partitur gewinnt; sie haben aber ganz besonderen Wert für die Chronologie der Opern, denn aus ihnen kann man meist die Aufführungszeit der Opern bestimmen und in Verbindung mit den stilistischen Merkmalen der Musik Schlüsse auf die Entstehungszeit der Oper ziehen. Daß leider in den Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts oft der Komponist, ja sogar der Dichter verschwiegen wurde, ist eine bekannte Sache. Ein einziges Textbuch kenne ich, in welchem der Komponist als einziger Name (auch ohne Widmung) auf dem Titel prangt. Es ist der *Ciro*, auf dessen erstem Blatt es groß und deutlich heißt: „Il *Ciro*. *Dramma posto in musica dal Signor Alessandro Scarlatti e rappresentato in Roma l'anno 1712.*“ Sonst nichts! Etliche Textbücher gibt es, besonders die von Noris und Stampiglia, die den Dichter auf dem Titel nennen, den Komponisten aber (seltener) darunterdrucken. Diesen findet man oft nur hinter dem Personenverzeichnis, noch öfter nur gleichsam gesprächsweise in der Widmung, dem *Argomento* oder der Vorrede an den Leser angegeben oder angedeutet. Vielfach ist aber auch das unterlassen. Man muß sich dann auf Vermutungen beschränken, die allerdings sehr trügen können, da die Texte vogelfrei waren und immer wieder von jedem Beliebigen vertont werden konnten. Unterschrieben sind die Widmungen meist vom Theaterunternehmer oder den Veranstaltern der Aufführung, manchmal auch vom Dichter, ganz selten (Carlo Pallavicino hat sich das nicht nehmen lassen) vom Komponisten.

Auch in bezug auf die Textbücher bin ich so glücklich, manches in der Scarlatti-Literatur bisher unbekannte Stück nachweisen zu können (durch Fettdruck kenntlich gemacht).

1. Neue, bisher unbekannte Opern Scarlattis.

„*La fede riconosciuta*“, gefunden in der *biblioteca Marucelliana* zu Florenz. Auf dem Titel heißt es weiter: „Drama pastorale per musica / da rappresentarsi nel teatro di S. Bartolemeo nell Autunno del 1710 / per l'ingresso felice / dell Ill. e Ecc. Sig. / Co Carlo Borromeo / consigliere di stato / dedicato all / Signora D Antonia Spinola / In Napoli per Michele Luigi Muzio 1710 / con Licenza de Superiori / A stanza di Nicola Serino.“ / In der Widmung heißt es: „.... per cui son sicuro, che non verrà disprezzata la comparsa di questo Pastorale divertimento, nel quale l'Autor della musica compisce il componimento di **cento opere teatrali**“ unterschrieben Napoli 14. Ott. 1710 Nicola Serino. Nach Argomento, Protesta, und den Attori, die namentlich angegeben sind, kommt der entscheidende Satz: „La musica è del Sig. Alessandro Scarlatti, maestro di Real Capella.“

Nerone, fatto Cesare / melodrama da Rappresentarsi nel regio Palazzo / per lo dì natalizio del nostro monarca / Carlo II. / consecrata a D Marianna Borgia etc. / In Napoli 1695 Parrino & Mutii / Widmung gezeichnet Nicolò Serino. Der Komponist ist nicht genannt. Aus dem Personenverzeichnis, das eine Arsinoe enthält, die in den älteren Textbüchern der gleichen Oper fehlt, während dort ein Gusman vorkommt, der hier fehlt, sieht man, daß eine Umarbeitung vorliegt. Hält man dazu den von mir gefundenen Arienband in der *Neapeler* Bibliothek, auf dem es heißt: „Ariettine diverse dell“ opera intitolata *Il Nerone* dell Sig. Alessandro Scarlatti,“ in welchem außerdem Arien aus Opern derselben Zeit (Massimo Puppieno und Penelope) enthalten sind, so ist es ganz klar, daß eine Komposition Scarlattis vorliegt. Dieses TB liegt in *N*.

La Forza della Fedeltà (Fano, 9. Gennaro 1716 ist die Widmung datiert) ist nur dem Namen nach eine neue Oper. Es erweist sich bei näherer Betrachtung als eine Umarbeitung von „*Pirro und Demetrio*“, Die Musik Scarlattis ist im allgemeinen beibehalten worden. Nur zahlreiche Arien sind durch andere Größen geändert worden. Es heißt: „Il presente Drama è musicato dal Sig. Alessandro Scarlatti con aggiunta d'arie di diversi primarii autori unite dal Sig. Angelo Massarotti, virtuoso di violoncello.“ Das TB ist in *BoL*.

Hierzu müssen noch gebucht werden die von Dent nicht berücksichtigten Stücke der Sammlung Schatz, die Sonneck in dem musterhaft von ihm herausgegebenen *Washingtoner* Katalog neben den vielen Scarlatti-Duplikaten dieser reichen Sammlung als glaubwürdig bezeichnet:

La Psiche ovvero amore innamorato.

Il Bassiano ov. il maggior impossibile.

Despina e Niso.

Vespetta e Milo.

und die Ergänzungen zu *Creonte, tiranno di Tebe*.

Das wichtigste unter diesen Stücken der Sammlung Schatz ist die „*Psiche*“, weil diese beweist, daß Scarlatti schon vor dem von Dent angegebenen Termin (Pompeo, 17. Febr. 1684) in Neapel beschäftigt wurde, nämlich schon zur Einstudierung der Geburtstagsoper für die Königin-Mutter (Weihnachten 1683). Siehe dazu unten S. 91. — Ebenso bemerkenswert ist der „*Bassiano*“. Die Oper war in der Komposition Pallavicinis sehr verbreitet. Durch das Washingtoner TB ist einwandfrei festgestellt, daß auch Scarlatti die Oper vertont hat.

Despina und Niso ist ein Sonderdruck der Intermezzi aus Scarlattis *L'Amor generoso* (1714), die später in Orlandinis „*L'Antigona*“ (Venedig 1724) übergegangen seien; und *Vespetta e Milo* sind Intermezzi zu Lottis „*Giove in Argo*“ (Dresden 1717). Wie man aus den Dresdener — sicher zeitgenössischen — Kopien der Scene buffe aus einer Unzahl Scarlattischer Opern sieht, war dieser offenbar dort in seiner komischen Ader besonders berühmt und es erklärt sich hieraus leicht die Verpflanzung dieser Intermezzi nach der sächsischen Hauptstadt. — Bisher unbekannt waren auch die Ergänzungen zu Pollarolis Oper „*La forza della virtù*“, die 1699 unter dem Titel „*Creonte, tiranno di Tebe*“ in Neapel herauskam. — Die Oper „*Scipione affricano* (Rom 1671) hatte Schatz ebenfalls dem Scarlatti zugeschrieben, der Komponist ist im TB nicht genannt. Im Hinblick auf das neuerdings festgelegte Geburtsjahr Scarlattis hat Sonneck diesen Irrtum berichtigt. Ademollo hatte Acciaiuoli als Komponisten dieser Oper vermutet.

2. Von Dent angezweifelte Opern.

Dent schreibt*): die Textbücher der 3 Opern, *Ajace*, *Etio* und *Penelope la casta* seien im *Brüsseler* Konservatorium. Der Name des Komponisten sei nicht erwähnt, aber Wotquenne teile sie A. Scarlatti zu, indem er Florimo folge, welcher angab, Fragmente von ihnen im Collegio di musica in Neapel gefunden zu haben. Er sei nicht imstande gewesen, sie dort festzustellen, noch irgendeine Arie Scarlattis, welche zu ihnen gehört in irgendeiner Bibliothek zu finden. — Commodò Antonino und Muzio Scevola würden von Florimo Al. Scarlatti zugeschrieben mit der ziemlich unangemessenen Begründung, daß dieser Opern für S. Bartolemeo (wo diese 2 aufgeführt wurden) schrieb. Dazu ist folgendes zu bemerken.

Das Brüsseler TB zu *Ajace* stammt von Rom 1697. Ich habe in *Mod* eines von Neapel 97 gefunden, das nach dem Katalog Sonnecks in *Wash* ein Duplikat hat. Das Brüsseler TB, das Wotquenne dem Scarlatti zuschreibt, dürfte nach den unten, S. 155f. gemachten Über-

*) Edw. Dent, The Operas of Alessandro Scarlatti. Sammelbände d. I. M. G. Nov. 1902.

legungen dem Gasparini angehören, während das Neapeler, wenn man die Zweifel wegen der Dresdener Partitur überwindet, wegen des oben erwähnten Arienbandes dem Scarlatti angehören muß.

Was die **Penelope la casta** betrifft, so liegt die Sache so: Das älteste TB, das ich fand stammt aus Mantua 1674. Es nennt weder Dichter noch Komponisten und ist etwas ganz anderes als die folgenden. 1685 erscheint ein neues Drama unter diesem Titel von Noris mit Musik von Pallavicino in Venedig, S. Giov. Crisost*). TB von dieser Aufführung in *MüSem* (Nr. 96). Ähnlich ist Rom 1696 und Milano 1696 (TB in *BrC* bez. *Mod*). Nun fand ich aber in Neapel ein fast identisches, in welchem es ausdrücklich heißt: „nulla vi si è alterato di ciò che l'autore gli diè nel darlo alla luce salve l'aggiunzioni di pochissime arie per compiacimento de' rappresentati senza alterare l'interreccio, come sempre si è fatto.“ Dann folgen die wichtigsten Worte: „devi fra tutto ammirare l'abilità del Sig. Alessandro Scarlatti, maestro di capella di questo Regio Palazzo, che sempre instancabile ne' sudori, nel breve termine di poche hore, non che di giorni dopo li due primi drammi**) rappresentati, intieramente da lui posti in note, ti dà il Terzo arricchito della piu bella armonia, che possano vantare le note. Quando sarebbe meritevole dal tuo compatimento per havervi si poco tempo impiegato; venendo con questo a compire il numero di sessanta Opere drammatiche, che in sedici anni, in Roma, in Napoli ed in diversi teatri d'Italia ha posti in musica.“ Dieses TB nennt also mit aller Deutlichkeit unseren Meister.

Aus alledem sieht man, daß die Oper von Noris für Venedig gedichtet von Pallavicino komponiert, dann 1696 nach Neapel verpflanzt und von Scarlatti umgearbeitet wurde. Gleichzeitig wurde sie in Rom von Perti***) erneuert (TB in *BrC*, vgl. auch Ademollo S. 192). Ein klarerer Beweis für Scarlattis Autorschaft an dieser Oper als dieses TB kann nicht erbracht werden; außerdem spricht aber noch der unter b) erwähnte Arienband.

Von **Muzio Scevola** habe ich zwar auch sowohl Arienband, wie TB (Neapel 1698 und Rom 1695) in *Neapel* gefunden. Da aber beides nicht signiert ist, sondern nur der Katalog, wahrscheinlich auf Florimos Angabe hin, die Autorschaft Scarlattis am Arienband behauptet, bleiben die Zweifel bestehen, und werden verstärkt durch die Scene buffe im Dresdener Sammelband B 753, die dem Bononcini zugeschrieben sind.

*) Galvani, I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII. Mailand 1878 S. 124.

**) Die in dieser Spielzeit vorhergehenden Opern waren Nero (6. Nov.) und Massimo Puppieno (Ende Dezember).

***) Das TB von Rom nennt Perti als Komponisten und ist gegenüber dem Venezianer bedeutend stärker verändert als das Neapeler, obwohl es die Autorschaft des „Matteo Nores“ (sic) anerkennt (im Vorwort).

3. Textbücher von unbekannten Aufführungen anerkannter Scarlatti-Opern.

Gli equivoci nel sembiante unter dem Titel:

Amor non vuol inganni. Wien 1681. (*Gent Univ., Wien. Musikverein*)

Honestà. Siena 1690 (*BoL*)

Pompeo. Ravenna 1685 (*Wash*)

Rosmene. Florenz 1689 (*BrC*)

Rosmene. Rom 1690 (*BrC*)

La donna ancora è fedele. Macerata 1680 (*N, Mod*)

zweifelhaft, ob von Scarlatti oder Pasquini.

Prigioniero fortunato. Mantua 1699 (*BoL*)

Prigioniero fortunato. Florenz 1699 (*N*)

Tigrane. Innsbruck 1715 (*Mü, 2 Ex.*)

Tigrane. Livorno 1716 (*BoL*)

Dorisbe ov. L'Amore volubile e tiranno.

Roma 1711 (*Wash.*)

Il Porsenna. Neapel 1713 (*Wash*)

Mitridate. Milano 1717 (*FM*)

Massimo Puppieno. Rom 1718 (*N*)

Marco Attilio Regolo. Bologna 1724 (*BoL*)

4. Neue Fundorte bekannter Scarlatti-Textbücher.

Equivoci nel sembiante. Bologna 1679 (*Mod*)

Equivoci nel sembiante. Ravenna 1685 (*Mod*)

Pompeo. Neapel 1684 (*N*)

Statira. Rom 1690 (*MüSem*)

Emireno. Neapel 1697 (*Mod*)

La caduta de' Decemviri. Neapel 1697 (*FM*)

Prigioniero fortunato. Neapel 1698 (*N*)

L'Eraclea. Neapel 1700 (*BoL*)

Lucio Manlio. Florenz 1705 (*FM*)

Mitridate Eupatore. Venedig 1707 (*Mü, Privatbibliothek*)

Trionfo della libertà. Venedig 1707 (*Sandberger*)

Il Ciro. Rom 1712 (*FM*)

In d. Part. { Scipione n. Sp. Neapel 1714 (*BoUn*)

eingeklebt: { Carlo rè d'All. Neapel 1718 (*BoUn*)

Turno Aricino. Rom 1720 (*Mü, Theatermuseum*)

In *Wash.* liegen außerdem noch Duplikate von: Arminio 1722, Caduta 1697, Cambise 1719, Rosaura 1690, Equivoci nel sembiante 1679, Figlio delle selve 1699, Statira 1690, Telemaco 1718, Trionfo della libertà 1707.

Dort liegen auch die Londoner Textbücher zu Pyrrhus und Demetrius

1709 und Thomyris 1719, die Dent wohl zu kennen scheint, aber nicht verzeichnet.

Ein Gesamtverzeichnis aller dieser neugefundenen TB in Verbindung mit den von Dent verzeichneten, vereinigt sich am besten gleich mit einer Chronologie der Scarlattischen Opern. Bei Aufstellung einer solchen werden wir durch folgenden Umstand unterstützt: Scarlatti hat von Zeit zu Zeit in den Vorreden angeben lassen, das wievielte Bühnenwerk aus seiner Feder mit dem Gegenwärtigen vorläge. Damit haben wir einen guten Fingerzeig für die Chronologie der Opern. So heißt es in der Penelope (s. o.), sie sei das 60. Bühnenwerk, das er in 16 Jahren geschrieben habe. In Briefen an Ferdinand von Medici bezeichnet er den Lucio Manlio als die 88., den Gran Tamerlano als die 90. Oper. Das neu entdeckte Werk, La fede riconosciuta (s. o. S. 12), wird im Vorwort das 100. genannt. Des weiteren sind Tigrane mit 106 (und zwar auch in den Textbüchern der Wiederholungen, wobei in einem Fall ein Druckfehler vorkommt), Telemaco mit 109, Trionfo dell'onore mit 110, Cambise mit 111, und Griselda mit 114 nummeriert.

Danach können wir die Gesamtzahl von Scarlattis Opern auf 115 angeben; denn nach der Griselda folgt nur noch „La virtù negli amori“.

Weiter ist nun für die Chronologie folgendes zu beachten. Schon Dent hat gelegentlich der eben erwähnten Briefstelle über Lucio Manlio und Gran Tamerlano (88. und 90. Oper) festgestellt, daß Scarlatti bei seiner Zählung auch Kleinigkeiten mitgerechnet haben muß. Zwischen den beiden genannten Werken läge einzig das Pasticcio „La pastorella“ (aufgeführt im Pal. Venezia in Rom als Marionettenspiel), zu dem Scarlatti nur einige wenige Arien beigezeichnet habe; als eigentliche Komponisten der 3 Akte werden Cesarini, Giannino (= Giov. del Violone) und Bononcini genannt. Auch wir konnten bei der Penelope sehen, daß er sie nummerierte, trotzdem aus der Vorrede hervorgeht, daß sie nicht ein von Grund aus neukomponiertes Werk, sondern eine Umarbeitung ist. Es ist also kein Zweifel, daß er Sachen, wie Odoacre von Legrenzi und Porsenna von Lotti, die er durch Änderungen vermehrt, sowie die Genuinda und den Giunio Bruto, in denen er nur einen Akt gesetzt hat, als vollwertige Nummern rechnete. Hingegen ist sicher, daß er „Serenaden“ nicht mitgezählt hat*). Dies geht aus der letzten Lebensperiode des Meisters hervor, in welcher vom Tigrane ab (1715) bis zum Cambise (1719) alle Opern mit ihren Nummern feststehen: 106—111. In diese Zeit fällt nun aber Komposition und Aufführung von zwei Serenaden: „Primavera, estate, autunno, inverno e Giove“ (Neapel 1716) und „Filli, Clori e Tirsi“ (Neapel 1718). Dies ist Beweis genug, daß

*) Dommer-Schering (Handb. d. Musikgesch. S. 408) glaubt, daß „kleine Festspiele, dramatische Kantaten und ähnliches“ mitgezählt seien und will überhaupt nur „über 50 Opern“ annehmen.

er Serenaden nicht mitgezählt hat, sondern daß wirklich nur Werke, die mit der Bühne sich berührten, gemeint sind.

Wir müssen also leider gewahr werden, welche Menge von Opern selbst dem Namen nach unbekannt sind. So kennen wir vor der Penelope, selbst wenn wir die zweifelhaften als echt anerkennen und einige Umarbeitungen voll zählen nur 29 Titel: Es sind also 30 verloren. Zwischen Penelope und Lucio müßten 27 Opern stehen; wir kennen aber nur 21. Es fehlen also 6*). Zwischen gran Tamerlano und fede riconosciuta fehlen nur 3, im nächsten Zwischenraum eine. Der folgende Zwischenraum wird durch Carlo rè und virtù trionfante ausgefüllt. Die Verballhornung des Pirro in Fano, von der Scarlatti des geänderten Titels wegen wahrscheinlich gar nichts erfahren hat, ist nicht mitgezählt. Hingegen scheint er die starke Umarbeitung des Gracco für Rom als neue Arbeit angesehen zu haben, sonst würde auch zwischen Cambise und Griselda noch eine Oper fehlen.

Wir müssen also, wollen wir das ganze Opernwerk Scarlattis kennen, noch 40 Opern entdecken und einige zweifelhafte sicherstellen. Es wäre dazu folgende Arbeit nötig, die ich natürlich in einer nur achtwöchentlichen Reise durch Italien, in der ich genügend anderes festgestellt habe, nicht auch noch leisten konnte, die ich daher der Zukunft vorbehalten muß: Es müssen alle in den Bibliotheken vereinzelt und in Sammlungen vorhandenen, mit dem Namen Scarlatti bezeichneten Arien katalogisiert und danach alle anonymen Textbücher durchgesehen werden. Findet man danach Übereinstimmungen, so würde ein indirekter Beweis für Scarlattis Autorschaft gegeben sein. Ferner muß man die zahlreichen namenlosen Partiturmanuskripte in den Bibliotheken durchprüfen und nach Stilmomenten auf ihren Ursprung schließen, möglichenfalls auch mit Hilfe des Katalogs der Einzelarien die Verfasserschaft erkennen.

In der Eile konnte ich beispielsweise im Vatikan verschiedene solche Partituren durchblättern, von denen natürlich viele sofort als älter bzw. jünger erkannt wurden. Ich möchte aber folgende Opern einer genaueren diesbezüglichen Prüfung für wert erachten:

„Dorinda e Silvio“. (Signatur: Barb. lat. 4224/6), worin viele Stimmenkreuzungen, Stellen senza cembalo in meist bogenförmigen Arien mit ausgeschriebenem DC auffallen (Besetzung: 2 Viol. und BC).

„Fidalba e Oreste“. (Barb. lat. 4230.) Dieselbe Besetzung und ebenfalls zahlreiche Stimmenkreuzungen.

„Irene e Floro“. (Barb. lat. 4213/5), in welcher die bei Scarlatti beliebte Schreibung der Triolen in halben Notenwerten angewendet ist. Das in *Mod* liegende, dem Kardinal Pietro Ottoboni gewidmete

*) In diese Zeitspanne dürfte der „Giunio Bruto“ mit einzurechnen sein, dessen Aufführungsdatum ich mangels jeglicher Texte nicht feststellen konnte.

TB „Irene“ (Venedig Giov. Crisost. 95), dessen Anfang nicht mit der Oper übereinstimmt, hat nichts mit dieser Partitur zu tun. Die Aufführung dieser Oper ist in den „Glorie“*) mit anderer Jahreszahl**) angegeben. Eine „Irene“ gab es Herbst 1694 von Frigimelica und Pollaroli, eine „Irene e Costantino“ 1681 von Rossini und Zanettini und eine „Irene Augusta“ 1713 von Silvani und Lotti.

Ich gebe nun ein chronologisches Verzeichnis der Opern in allen durch TB oder sonstwie nachweisbaren Aufführungen.

Die Uraufführungen sind groß gedruckt. Die erste Zeile enthält allemal Zeit und Ort der Aufführung, die zweite Titel und Dichter des Werkes, die dritte einen Hinweis, wodurch Scarlatti als Komponist nachweisbar ist (diese Zeile bleibt bei Wiederholungen weg), dann folgt eine Zeile mit dem Namen der Person, der das Werk gewidmet ist, und der Unterschrift des Widmenden, dann TB mit Drucker und Fundort desselben, bzw. die literarische Quelle, aus der die Aufführung folgt.

1679, kurz vor dem 8. Febr. Rom, Capranica & Collegio Clementino.
GLI EQUIVOCI NEL SEMBIANTE Abbate Dom. Fil. Contini.
Sc. durch Partituren und Avvisi festgestellt.
Giacinta Conti Cesi, duch. d'Aquasparta. — Pietro Giov. Leone.
TB: Roma bei Tizzoni, Buchh.: Franc. Leone. (*BoL, Mod, Wash*)

1679. — Bologna, Teatro Formagliari.
L'errore innocente ov. Gli Equivoci nel sembiante Contini.
Ohne Widmung.
TB: Bologna, herede del Benacci. (*BoL, Mod*)

1680. — Monte Filottramo.
Gli Equivoci nel sembiante Contini.
Gio. Batt. Rubini, gov. della marca. — Li deputati dell'opera.
TB: Rom & Macerata 1680 bei Piccini. (*BrC*)

1680, 6. Febr. — Rom, Teatro dei Bernini.
L'HONESTÀ NEGLI AMORI Felice Parnasso.
Sc. im TB genannt.
Regina di Svezia. — Bussotti.
TB: Roma 1680 bei Giov. Batt. Bussotti. (*BoL, BrC*)

*) Das unter dem Namen Bonlini bekannte anonyme Buch „Le Glorie della poësia e della musica contenute nell' esatta notitia de' teatri della città di Venezia (1730) zitiere ich immer durch das erste Titelwort.

**) Auf dem Jahresanfang kann das nicht beruhen, da das offizielle Jahr dort mit dem 1. März begann, der Herbst also unter allen Umständen die allgemeine Jahreszahl erhielt.

1680, März. — Neapel, im Hause des Herzogs von Maddaloni.
Gli Equivoci nel sembiante Contini.
Croce S. 183 nach Domenico Conforto, Giornali.

1681. — Rom, Accademici uniti.
TUTTO IL MAL NON VIEN PER NUOCERE. Gius. Dom. de Totis.
Identität mit Scarlattis späterem Werk vermutet vom Verfasser.
TB: Roma 1681 bei Giannini. (*BoL, FMar*)

1681. — Rom.
? IL LISIMACO Comagio Baldosini (Anagr. für Giacomo Sinibaldo).
Vermutung des Verfassers. Vgl. u. S. 78f.
Regina di Suetia. — Dragonelli.
TB: Roma 1681 bei Giannini & Dragonelli. (*BrC*)

1681, Carneval. — Wien. Auf Befehl der Kaiserin Eleonora.
AMOR NON VUOL INGANNI. — Autor von Poesie und Musik dem
Schreiber des Vorworts unbekannt.
Aus dem Partiturbruchstück als Scarlattis: „Gli Equivoci nel
sembiante“ zu erkennen.
TB: Vienna d'Austria 1681 bei Gio. Cristoforo Cosmerovio.
(*Wien Musikverein, Gent Univ.*)

1682. — Perugia, Teatro degl'accademici insensati.
Il Lisimaco Giacomo Sinibaldo.
Ohne Widmung.
TB: Perugia, 1682 bei Zecchini. (*BrC*)

? ?
ANACREONTE TIRANNO Bussani.
Sc. auf der Partitur genannt.
Vermutung des Verfassers wegen des Frühstils.

1683, nach dem 25. Jan. — Rom, Teatro Colonna.
IL POMPEO ... Conte Nicolo Minato, nicht Aureli, wie Croce, S. 189 sagt.
Sc. auf der Partitur und im Neapeler TB genannt.
Laurenzia della Cerda Colonna. — Giannini.
TB: Roma 1683 bei Carlo Giannini. (*BrC*)

1683. Anfang — Neapel.
Il Lisimaco Giacomo Sinibaldo.
? Nach Croce. S. 188.

1683, Geb. d. Königin-Mutter Marianna (23. Dez.) — Neapel, kgl. Pal.
LA PSICHE ov. AMORE INAMORATO Gius. Dom. de Totis.
Sc. im TB genannt (Sonneck).

Vizekönig (?) — Schor, Vaccaro & della Torre.

TB: Napoli 1683 bei Carlo Porsile. (Wash)

1684, nach dem 30. Jan. — Neapel, kgl. Pal. & Teatro S. Bartolomeo.
Il Pompeo Minato.

Gasparo d'Haro y Guzman. — Schor, Vaccaro, della Torre.

TB: Napoli 1684 bei Carlo Porsile. (BrC, N.)

1685. — Ravenna.

Gli Equivoci nel sembiante Contini.

Mass. Giac. Raggi.

TB: Ravenna 1685 bei Bern. & Matt. Pezzi. (Bol, Mod)

1685, nach dem 10. Mai — Ravenna.

Il Pompeo Minato.

?

TB: Ravenna 1685 bei B. & M. Pezzi. (Wash)

1685, 6. Nov. (Geburtstag Carls II.). — Neapel, kgl. Pal.

? IL FETONTE Gius. Dom. de Totis.

Komponist unbekannt. Vgl. u. S. 92.

Gasparo d'Haro y Gusman. — Schor & Vaccaro.

TB: Napoli 1685 bei G. Fr. Paci. (BrC)

1685, 23. Dez. (Geb. Kön.-Mutter Marianna). — Neapel, kgl. Pal.

OLIMPIA VENDICATA Aurelio Aureli (?)

Sc. auf der Part. (Wotquenne vermutet fälschlich Freschi).

Gasparo d'Aro y Guzman. — Schor & Vaccaro.

TB: Napoli 1686 (sic) bei Carlo Porsile. (BrC, N)

1686. — Neapel, kgl. Pal.

L'ETIO.

Sc. nach Florimo und durch Arien festgesetzt.

Gasparo d'Aro y Guzman. — Schor & Vaccaro.

TB: Napoli 1686 bei Carlo Porsile. (BrC)

1686. — Florenz, Conversazione del Centauro.

Tutto il mal non vien per nuocere Gius. Dom. de Totis.

Gran duchessa Vittoria di Toscana.

TB: Firenze 1686 bei Piero Matini. (FCC)

1686, 23. Dez. (Geb. Kön.-Mutter Marianna). — Neapel, kgl. Pal.

CLEARCO IN NEGROPONTE Antonio Arcoleo.

Sc. auf der Part. genannt.

Gasparo d'Aro y Guzman. — Nic. Vaccaro.

TB: Napoli 1686 bei Carlo Porsile. (Mod, N. BrC)

1687, nach dem 18. Jan. — Rom, im Hause des Dichters.

IL FIGLIO DELLE SELVE Carlo Sigismondo Capece.

Sc. auf der Part. genannt.

Arciduchessa ellettrice di Baviera.

TB: Roma 1687 bei Gianini. (BrC)

1687, 16. Mai, per la festa e fiera di S. Ubaldo. — Gubbio.

L'ALDIMIRO ov. FAVOR PER FAVORE Gius. Dom. de Totis.

Sc. im TB genannt.

Gio. Batt. Gabrielli, contestabile. — Musici di Gubbio.

TB: Macerata bei Carlo Zenobi. (BoL)

1687, 23. Dez. (Geb. d. Kön.-Mutter Marianna). — Neapel, kgl. Pal.

DAL MALE IL BENE Gius. Dom. de Totis.

Sc. durch die Partitur in *Monte-Cassino* festgestellt.

Lorenzo Colonna, Vicerè. — Nic. Vaccaro.

TB: Napoli 1687 bei D. A. Parrino*) e M. L. Mutii. (BrC)

1688. — Livorno.

Il Pompeo.

Principe Ferdinando di Toscana. — I protettori dell'opera.

TB: Bologna 1688 bei Giac. Monti. (BoL, N?)

1688. — Florenz, Teatro della Pergola.

Il figlio delle Selve Capece.

?

Wotquenne nach Allacci.

*) Domenico Antonio Parrino, der Autor der interessanten Geschichte der Napolitanischen Vizekönige: „Teatro eroico e politico de' Vicerè del Regno di Napoli“ (1710) war eigentlich Schauspieler und nannte sich auf dem Theater Florindo „comico della Regina di Svezia“ (S. Croce, S. 196). Er übernahm im Jahre 1687, wie wir hier sehen, eine „neue“ Verlagsbuchhandlung zusammen mit Mutii oder wie er auch oft geschrieben wird, Muzio.

1688, nach dem 16. Jan. — Rom*), im Hause des Zagarolo Rospigliosi.
L'Aldimiro ov. favor per favore G. D. de Totis.
Keine Widmung. Gli Accademici uniti.
TB: Roma 1688 bei Ant. Ercole. (BrC)

1688. — Neapel, kgl. Pal.
LA ROSMENE ov. L'INFEDELTA' FEDELE ... G. D. de Totis.
Sc. auf dem Titel der *Münsterer* Partitur.
Francesco de Benavides, Vicerè. — Vaccaro.
TB: Napoli 1688 bei Francesco Mollo. (BrC)

1688. 6. Nov. (Geb. Carls II.). — Neapel regal teatro.
IL FLAVIO.
Sc. im TB genannt.
Francesco de Benavides, Vicerè. — Andr. del Pò & Vaccaro.
TB: Napoli bei Porsile. (BrC und N)

1689. — Neapel. Theater ungewiß.
Il Figlio delle selve. Capece.
?
Croce, S. 194 nach Gimma Elogi II, 98.

1689. — Florenz, Teatro dei Signori della conversazione da S. Marco.
La Rosmene ov. L'infedeltà fedele G. D. de Totis.
Ai Sign. della conv. da S. Marco. — Vinc. Vangelisti.
TB: Firenze 1689 bei Vangelisti. (BrC)

1689, nach dem 9. Febr. — Neapel, S. Bartolomeo.
L'Anacreonte tiranno (Umarbeitung) Bussani
Anna Maria von Benavides. — Vaccaro.
TB: Napoli 1689 bei Parrino & Mutii. (N)

*) Ricci, S. 364 beansprucht diese Aufführung für Bologna, weil er bei den „Accademici Uniti“ nur an diese Stadt denkt, in der sie öfter hervortreten. Warum sollen sich nicht auch in Rom — ist doch das TB dort gedruckt — die Akademiker zugunsten Totis' vereinigt haben, der der Akademie der schwedischen Königin sicher sehr nahe gestanden haben muß, da er ja auch später Arkadia-Mitglied wurde (siehe das Verzeichnis in Wotquennes Katalog). Auch dessen „Tutto il mal non vien per nuocere“ wurde ja von den „Accademici uniti“ herausgebracht. Vielleicht wurde der Aldimiro aber auch in beiden Städten gegeben, was Wotquenne in seinem Katalog, S. 9 annimmt. Jedenfalls scheint mir die römische Aufführung, von der auch Ademollo berichtet, sicherer, als die Bologneser.

1689, 6. Nov. (Geb. Carls II.) „in tempo de suoi regii sponzalii c. Maestà di Marianna di Neoburgo“. — Neapel, kgl. Pal.
L'AMAZONE CORSARA ov. L'ALVILDA Corradi.
Sc. auf dem Titel der Partitur genannt.
Francesco Benavides, Vicerè.
TB: Napoli 1689 bei Parrino e Mutii. (N)

1690. — Siena, Teatro dell' academia de' Rozzi.
L'honestà negli amori (mit Zusätzen v. Gius. Fabbrini) Parnasso.
Card. Flavio Chigi. — Accademici Rozzi.
TB: Siena bei Bonetti. (BoL)

1690, nach dem 24. Jan. — Neapel, kgl. Pal.
? LA ROSAURA Antonio Arcoleo.
Maria de Benavides. — Andrea del Pò.
TB: Napoli 1690, bei Parrino e Mutii. (N)

1690, Fastnacht (7. Febr.). — Rom, Teatro di Torre di Nona.
LA STATIRA Ottoboni.
Sc. auf der Partitur.
Alle Dame di Roma. — Franc. Leone (Buchh.).
TB: Roma 1990 (sic!) bei G. F. Buagni (F. Leone).
(BrC, MüSem, Wash)

1690, Dez. *) — Rom, in der französ. Gesandtschaft (Doppelhochzeit).
GLI EQUIVOCI IN AMORE ov. LA ROSAURA. . Giov. Batt. Lucini.
Sc. auf den Partituren des LBM.
Maria, Tarquinia und Cornelia Ottoboni.
TB: Roma 1690 bei G. F. Buagni (F. Leone). (BrC, Wash)

1690. — Rom, Capranica (?).
La Rosmene ov. l'infedeltà fedele G. D. de Totis.
Keine Widmung.
TB: Roma 1690. Druck des apostolischen Palastes. (BrC)

*) Den Monat gibt Sonneck an. Ademollo (S. 177) schreibt diese Oper dem Ercole Bernabei zu. Als Dichter nennt er „Giov. Teofili (ignoto al Quadrio)“. Nach dem Vorhandensein des *Brüsseler* TB sind diese Angaben völlig unverständlich. Die Textproben, die Ademollo gibt, beweisen indes, daß er eine ganz andere Oper meint, denn bei Lucini-Scarlati gibt es weder einen Meeressturm, noch eine Person, namens Lucidoro.

1692. (Jahr der Komposition) Auff. unbekannt.
GERONE, TIRANNO DI SIRACUSA*) Aurelio Aureli.
Sc. durch Partitur bestimmt.
Dent S. 208.

1692, Samstag den 9. Febr. — Bologna, Teatro Formagliari.
Il Pompeo Minato.
?
Ricci, S. 369 (nach Ghiselli memorie). Vgl. u. S. 89.

1693, nach dem 3. Jan. — Rom, Teatro Capranica.
TEODORA AUGUSTA Adriano Morselli.
Sc. auf der Partitur.
Maria della Neve, duchessa di Medinaceli. — Giannini.
TB: Roma 1693 bei Vannacci (Buchh.: Giannini). (BrC)

1694, Frühling. — Neapel, S. Bartolomeo.
BASSIANO ov. IL MAGGIOR IMPOSSIBILE Matteo Noris.
Sc. in der Vorrede des TB genannt.
?
TB: Napoli 1694 bei Parrino & Mutii. (Wash)

1694. — Rom, Teatro Capranica.
Gerone, tiranno di Siracusa Aureli.
?
Nach Ademollo, S. 190.

1694, nach dem 5. Jan. — Neapel, S. Bartolomeo.
Zusätze zu Legrenzi's L'ODOACRE Novello Bonis.
Sc. im TB genannt (z. erstenmal als „Maestro di questa r. c.“).
? — Nicolò Serino.
TB: (N)

1694. — Rimino.
Tutto il mal non vien per nuocere G. D. de Totis.
Al sommo merito dell' illustrissime Dame.
TB: Rimino 1694 bei Stefano Leonardi. (Mod)

*) Eine Oper gleichen Namens von Aureli haben 1700 Gasparini und 1727 Hasse komponiert. (TB in Wash).

1694. — Rom.
LA SANTA GENUINDA ov. L'INNOCENZA DIFESA DALL'INGANNO. I. Akt: von Violone, II. von Sc., III. von Polaroli.
Card. Pamphili. — N. N.
TB: Roma 1694 bei Komarek. (Mü, BrC)

1694. — Neapel, S. Bartolomeo.
IL PIRRO E DEMETRIO Adriano Morselli.
Rosa Benavides (Tochter des Vizekönigs). — N. Serino.
Sc. auf der Partitur genannt.
TB: Napoli 1694 bei Parrino e Mutii. (N)

1694*). — Rom, Teatro Capranica.
Il Pirro e Demetrio A. M. (Adriano Morselli).
Keine Widmung.
TB: Roma 1694. Stamp. della Red. Cam. Apost. (BrC)

1694. — Ferrara.
La Rosmene ov. l'infedeltà fedele G. D. de Totis.
?
Nach Allacci (Wotquenne, S. 117).

1695. — Neapel, S. Bartolomeo.
LE NOZZE CON L'INIMICO ov. L'ANALINDA.
Sc. im TB genannt.
Marianna Moncada Benavides et Aragona. — Serino.
TB: Napoli 1695 bei Parrino e Mutii. (BrC)

1695, 6. Nov. (Geb. Carls II.). — Neapel, kgl. Pal.
IL NERONE FATTO CESARE Matteo Noris.
Sc. auf den Arienbänden in N genannt.
Marianna Borgia. — Nicolò Serino.
TB: Napoli 1695 bei Parrino e Mutii. (N)

*) Die Jahreszahl 1696, die Dent, S. 209, für die römische Aufführung des Pirro angibt, ist ein Druckfehler, den er wohl aus Wotquennes Katalog, wo er sich 2 mal findet, herübergenommen hat. Auch in den Aufsatz von G. F. Schmidt „Zur Geschichte der frühdeutschen Oper“ ist dieser Irrtum übergegangen. Van den Borren bestätigte mir lebenswürdigerweise diesen Druckfehler. Ademollo setzt die Aufführung richtig in das Jahr 1694.

1695, nach dem 26. Dez. — Neapel, S. Bartolomeo.
 MASSIMO PUPPIENO Aurelio Aureli.
 Sc. aus der Partitur in *MC* festzustellen.
 Luise Francesca Moncada. — Serino.
 TB: Napoli 1695 bei Parrino e Mutii. (N)

1695. — Rom, Teatro Capranica.
 ? Clearco in Negroponte.
 ?
 Ademollo, S. 191.
 TB: (Mod)

1696. Nach dem 12. Febr.*). — Neapel, Teatro S. Bartolomeo.
 PENELOPE LA CASTA Matteo Noris.
 Sc. im TB genannt.
 Anna Caterina la Cerda. — Serino.
 TB: Napoli 1696 bei Parrino e Mutio. (N)

1696. — Mailand, kgl. Theater.
 ? Penelope la casta Noris.
 Vielleicht in der Komposition von Perti oder Pallavicino.
 Diego Fillipez de Guzman.
 TB: (Mod)

1696. — Roma, Teatro Capranica**).
 IL FLAVIO CUNIBERTO Matteo Noris.
 Sc. durch die Partitur festgestellt.
 Donna Felice Ventimiglia. — C. Giannini.
 TB: Roma libreria Giannini. (N)

1696. — Braunschweig, Opernhaus.
 Il Pirro e Demetrio (italienisch***).

*) Florimo IV, 6 gibt den 23. Februar an.

**) Die Angabe Ademollos „Teatro della Pace“ ist falsch. Wotquenne schreibt die Komposition dieses TB dem Partenio zu (S. 72). Es enthält aber eine Person (Zelta) mehr als das Venezianer TB (*Mod*), welches nach Glorie und Galvani von Partenio vertont war. Es ist also eine Umarbeitung, so daß man diese römische Aufführung mit größter Sicherheit dem Scarlatti zusprechen darf.

***) Diese Aufführung, ebenso wie die deutsche des Jahres 1700 an gleicher Stätte bucht Gustav Friedrich Schmidt (Zur Geschichte der frühdeutschen Oper. Ztschrft. f. M.W. V. 12. S. 655) als feststehende Tatsache, ohne aber den Fundort des Textbuches anzugeben. Hingegen könnte in der am 4. Oktober 1700 in Wolfenbüttel stattgefundenen Aufführung des „Figlio delle Selve“ der beliebte Text Capecce's auch von jemand anderem erneuert worden sein.

1696. — Neapel. Wintersaison 1696/97 durch TB Emireno klar.
 LA DIDONE DELIRANTE Franceschi (?)
 Sc. durch 2 Arienbände festgestellt.
 ?
 Kein TB. Dent, S. 207.

1697, jedenfalls Carneval. — Neapel, S. Bart.
 L'EMIRENO ov. IL CONSIGLIO DELL' OMBRA. Franc. Maria Paglia.
 Sc. durch Musikfragmente in *N* und *Drd* bestimmt.
 Maria de Giron y Sandoval. — 1. Paglia; 2. Serino.
 TB: Napoli 1697 bei Parrino & Mutio. (Mod, BrC)

1697, Spätcarneval oder Herbst. — Neapel.
 ? L'AJACE Abbate d'Averara.
 ? Sc. oder Gasparini.
 Maria de Giron y Sandoval. — Serino.
 TB: Napoli 1697 bei Parrino & Mutio. (Mod, Wash)

1697, (nach Croce im Nov.). — Neapel, S. Bart.
 LA CADUTA DEI DECEMVIRI Silvio Stampiglia*)
 Sc. auf den Partituren genannt.
 Maria de Gyron y Sandoval. — 1. Stampiglia; 2. Serino.
 TB: Napoli 1697 bei Parrino & Mutio. (N, FMar, BrC, Wash)

1698. — Neapel, S. Bart.
 LA DONNA ANCORA È FEDELE Abb. Dom. Fil. Contini.
 Sc. durch Arienbände festzustellen.
 Maria de Gyron y Sandoval. — Serino.
 TB: Napoli 1698 bei Parrino & Mutio. (BrC)

1698. Carneval. — Neapel.
 ? MUZIO SCEVOLA Conte Nic. Minato.
 ? Komponist zweifelhaft**).
 Maria de Giron y Sandoval.
 TB: Napoli 1698 bei Parrino & Mutio. (N, Wash)

*) Welche Wichtigkeit die Arcadia spielte, sieht man daraus, daß Stampiglia hier und in seinen anderen Werken seinen Arcadia-Beinamen „tra gl'Arcadi Palemone Licurio“ beiducken läßt, welche Gewohnheit er bewahrte, bis er sich als Kaiserlicher Hofdichter Carls des VI. bezeichnen konnte.

**) Dent und Sonneck bezweifeln Scarlatti. Florimo glaubt an dessen Autorschaft. Der in *N* liegende Arienband 33—3—12 enthält seinen Namen nicht. Er ist nur im Katalog und handschriftlich auf dem TB angegeben. Ein Beweis liegt darin nicht. Die Scene buffe in *Drd* (B. 753) bezeichnen Bononcini als Komponisten einer Oper dieses Namens. Eine solche wurde aber auch schon 1695 in Rom (Tordinona) gegeben, gewidmet der Sig. Cerda Colonna, duchessa e gran Contestabile del Regno di Napoli.

1698, 14. Dez. — Neapel, S. Bart.
 IL PRIGIONIERO FORTUNATO.....Francesco Maria Paglia.
 Sc. durch Partitur festgestellt.
 Caterina de Silva. — Paglia.
 TB: Napoli 1698 bei Parrino & Mutio.(BoL, BrC, N, Wash)

1698. — Rom, Teatro Capranica.
 Il Flavio Cuniberto.
 ?
 Dent, S. 208.

1698. — Pratolino.
 ANACREONTE.
 Ohne Angabe des Komponisten.
 Keine Widmung.
 TB: Firenze 1698 bei Giov. Fil. Cecchi. (BrC)

1699. — Neapel, S. Bart.
 Ergänzungen zu Pollarolis CREONTE TIRANO DITEBE*) Dom. David
 Sc. im TB genannt.
 ?
 TB: Napoli 1699 bei Parrino & Mutio. (Wash)

1699. — Mantua.
 Il prigioniero fortunato F. M. Paglia.
 Anna Isabella von Mantua. — Gl'Interessati.
 TB: bei Giov. Batt. Grana (mit Arie mutate). (BoL, Wash)

1699. — Turin, kgl. Theater.
 Il figlio delle Selve Capece.
 Keine Widmung.
 TB: Torino 1699 bei Gio. Batt. Fontana (BrC, Wash.)

1699, 6. Nov. (Geb. Carls II.) — Neapel, kgl. Pal. und Teatro S. Bart.
 GL'INGANNI FELICI.....Apostolo Zeno.
 Sc. durch Scene buffe in *Drd* (B. 752) festzustellen**).
 Maria de Giron y Sandoval. — Mutio.
 TB: Napoli 1699, Parrino & Mutio. (N, BrC)

*) Scene buffe aus einer Oper gleichen Namens sind in dem *Dresdener* Band B. 753 dem Severo de Luca zugeschrieben. Die Angaben des *Washingtoner* Katalogs scheinen mir aber durchaus glaubwürdig.

**) Florino IV, 8 vermutet Pollaroli als Komponisten.

1699, Herbst. — Florenz.
 ? Il prigioniero fortunato. Vielfach geändert.
 Ohne Widmung.
 TB: Firenze 1699 bei Vinc. Vangelistli. (N)

? 1700.
 L'ARIOVISTO.
 Scarlattis Name auf dem Fragment in *Münster* (?)*)
 ?
 Dent, S. 207.

1700. — Neapel.
 DAFNI E GALATEA Eustachio Manfredi (nach Volkmann)
 Scene buffe in *Drd* (B. 752) nennen Sc. als Autor.
 ?
 Dent, S. 207.

1700. — Rom.
 Gli Equivoci nel sembiante.
 (Nach Fétis und Florino.)

1700. — Neapel, Teatro S. Bartolomeo.
 L'ERACLEA.....Stampiglia, tra gl'Arcadi Palemone Licurio.
 Sc. durch musikalische Fragmente festgestellt.
 Maria de Giron y Sandoval. — Stampiglia.
 TB: Napoli 1700 bei Parrino & Mutio. (BoL, N)

1700. — Parma:
 L'Eraclea Stampiglia.
 Nach dem TB: „musica parte del S. Al. Sc. parte del Sig. B. Sabadini.
 Francesco I., duca di Parma. — Giov. Tamagni.
 TB: Parma 1700 stampatori ducali. (BoL, BrC)

1700. — Neapel, S. Bart.
 ODOARDO **), ...Apostolo Zeno.
 Sc. durch *Drd* Scene buffe (B. 752) festgestellt.
 Maria de Giron y Sandoval. — Mutio.
 TB: Napoli 1700 bei Parrino & Mutio. (BrC)

*) Florino IV, 8 nennt die Jahreszahl 1702 und Mancini als Komponisten.

**) Das TB war schon 1698 (Ven. S. Angelo) von M. A. Ziani in Musik gesetzt.
 TB: *MüSem*, BrC, Wash.

1700. Wintermesse. — Braunschweig. Opernhaus.
Pirro e Demetrio (deutsch).

1700. 4. Oktober. — Wolfenbüttel.
? Il figlio delle Selve.

1701. — Neapel, S. Bart.

LAODICEA E BERENICE M. N. (Matteo Noris).
Sc. durch Partitur und Arienband (*N*) festgestellt*.
Maria de Giron y Sadoval. — Mutio.
TB: Napoli, 1701 bei Parrino e Mutio. (*N, Mod*)

1701. — Neapel, S. Bart.

IL PASTOR DI CORINTO.

Sc. durch Partitur und Scene buffe (*Drd*) festgestellt.
?
Das bei Dent angegebene TB ist nicht in *BrC*.

1702, 8. Mai. — Neapel, kgl. Pal.

TIBERIO, IMPERATORE D'ORIENTE. Giov. Dom. Pallavicino**).
Sc. durch Arienband in *N* bestimmt.
Dent, S. 209.

1702. — Neapel, S. Bart.

TITO SEMPRONIO GRACCO Stampiglia Palemone Licurio.
Sc. durch Arienband in *N* und Scene buffe in *Drd* bestimmt***).
Maria de Gyron y Sandoval.
TB: Napoli 1702 bei Parrino & Mutii. (*N*)

1702. — Pratolino.

Il Flavio Cuniberto (Umarbeitung). Matteo Noris.
TB: Firenze, Stamperia di Sua Altezza Reale. (*FN*)

*) Florimo IV, 8, vermutet Perti als Komponisten.

**) Gleichzeitig wurde dieser Text in Venedig, S. Angelo von Gasparini in Musik gesetzt.

S. Glorie Nr. 365.

***) Der Band in *Drd* B 752, in welchem die Scene buffe dieser Oper stehen, enthält außerdem lauter Musik aus Opern zwischen 1699 und 1701. Es ist daher mit Bestimmtheit anzunehmen, daß diese Fragmente aus der Komposition des Jahres 1702 stammen und nicht aus der Umarbeitung von 1722.

1703. — Florenz.

ARMINIO Ant. Salvi (nach Sonneck, S. 155).
Aus den späteren Textbüchern geschlossen.
Dent, S. 72.

1704. — Pratolino.

TURNO ARICINO Stampiglia*)
Sc. aus dem TB von 1720 erschlossen.
TB: nicht gefunden. (*FN*)

1705. — Pratolino.

LUCIO MANLIO L'IMPERIOSO.

Sc. durch Korrespondenz mit Ferd. v. Toscana nachweisbar.

TB: Firenze 1705, Stamp. di Sua Altezza Reale. (*FMar, FN*)

1705. — Rom, Venezianische Gesandtschaft, Marionettentheater.

LA PASTORELLA (Pasticcio).

Cesarini-Giannino-Bononcini. Einige Arien von Sc.

Dent, S. 210.

1706. — Pratolino.

IL GRAN TAMERLANO. Nach dem Französ. des monsù Pradon.

Sc. durch die Korresp. mit Ferd. v. Toscana nachweisbar.

TB: Firenze 1706, Stamperia di Sua Altezza Reale. (*FN*)

1706. In dieses Jahr setzt Hugo Leichtentritt (Händel, S. 88) die Auf-
führung einer Oper Scarlattis in London, namens:

Piramo e Tisbe (??).

1707. — Venedig, S. Giov. Cristostomo.

IL MITRIDATE EUPATORE Frigimelica Roberti.

Sc. im TB genannt.

Adamo Enrico di Stain A. W. — Frigimelica Roberti.

TB: Venezia 1707 bei Marino Rossetti.

(*BoL, V, Wash, MüBibl. Sandberger*)

*) Dieser Text wurde auch von Giov. Bononcini vertont und 1707 u. a. in Wien gegeben, TB in Übersetzung in *Mü*.

1707. — Venedig, S. Giov. Cristostomo.
 IL TRIONFO DELLA LIBERTÀ.....Frigimelica Roberti.
 Sc. im TB genannt.
 Keine Widmung.
 TB: Venezia 1707 bei Marino Rossetti.
 (BoL, N, V, Wash, MüBibl. Sandberger)

1708. — Neapel, S. Bart.
 L'HUMANITÀ NELLE FERE ov. IL LUCULLO*).
 Musica d. S. Al. Sc. con qualche cosa di più del S. Gius. Vignola.
 Giuseppa, contessa di Daun. Andrea del Pò.
 TB: Napoli bei Salvatore Votto. (BoL, Wash)

1708, 14. Dez. — London, Queens-Theatre in the Hay-Market**).
 PYRRHUS AND DEMETRIUS (= Pirro e Demetrio), übers. v. Swiny.
 Ouverture und 21 Arien von Nic. Franc. Haym hinzugefügt.
 ? — Owen Mac Swiny.
 TB: London 1709 bei Jacob Tonson. (Wash)

1708***).

1709†). 25. Mai. — Neapel, S. Bart.
 L'AMOR VOLUBILE E TIRANNO Giov. Dom. Pioli.
 Sc. im TB genannt.
 Vincenzo, Cardinal Grimani. — Pioli.
 TB: Napoli 1709 bei Parrino & Mutio. (BoL, N)

1709, nach dem 28. Jan. — Neapel, S. Bart.
 IL TEODOSIO.
 Sc. im TB genannt††).
 Vincenzo, Cardinal Grimani. — Serino.
 TB: Napoli 1709, stamperia di Muzio. (N)

*) Croce, S. 197, spricht (nach Conforto) von einer Aufführung einer Oper „Umanità nelle Fiere“ schon 1691, ohne Autorenanzeige.

**) Die Jahreszahl 1700 bei Dent, S. 209, ist ein Druckfehler.

***) In das Jahr 1708 setzt Fétil „IL MEDO“ als „une des plus belles compositions de Scarlatti“. Wir müssen Dent, der die Partitur kennt, glauben, daß diese Partitur einem späteren Komponisten zuzuschreiben ist (Dent S. 210).

†) Die Jahreszahl 1707 bei Dent, S. 117, Z. 24 ist ein Druckfehler. — Diese Oper rechnet Kretschmar (Gesch. d. Op., S. 167) zu Scarlattis Frühopern. — Das Monatsdatum schöpfe ich aus Schatz.

††) Dent schreibt S. 209: „The libretto does not mention Scarlatti, but the Gazette di Napoli names him as the composer“. In dem von mir in N eingesehenen TB aber war zu lesen: „Stampatore a chi legge . . . Vieni e godi, si non altro, in esso l'abbigliamento, che ha sortito dell'armoniose note del Signor Alessandro Scarlatti, maestro di questa reale capella . . .“

1710, nach dem 7. Febr. — Neapel, S. Bart.
 LA PRINCIPESSA FEDELE.....Piovene (nach Quadrio).
 Sc. im TB genannt.
 Vincenzo Cardinal Grimani. — Parrino.
 TB: Napoli 1710. (BoL, N)

1710, Herbst. — Neapel, S. Bart.
 LA FEDE RICONOSCIUTA.
 Sc. im TB genannt.
 Antonia Spinola. — Serino.
 TB: Napoli 1710 bei Muzio. (FMar)

1711, Carneval. — Rom, Teatro Capranica.
 La Dorisbe ov. L'amor volubile e tiranno.....Giov. Dom. Pioli.
 TB: Roma 1711 bei Rocco Bernabò. (Wash)

1712. — Rom.
 IL CIRO*)
 Sc. auf dem Titel des TB genannt.
 Keine Widmung.
 TB: Roma bei Antonio de' Rossi. (BoL, FMar)

1713, 19. Nov. (Namenstag Kaiserin Elisabeth). — Neapel, S. Bart.
 Zusätze zu Lottis IL PORSENNIA**).....Agostino Piovene.
 Lotti und Sc. im TB genannt.
 ? — Serino.
 TB: Napoli 1713 bei Muzio. (Wash)

1713***).

*) Die unbenannte Oper „Il Ciro“ auf der MüST (Mus Mss 166) hat mit Scarlatti nichts zu tun.

**) Eine Partitur dieses Titels liegt in moderner Abschrift eines Manuskripts aus LBM in MüST. Sie gilt als zu diesem TB gehörig. Da ihr Orchestersatz aber nur dreistimmig ist und die Form der Arien viel älteres Gepräge zeigt, scheint mir die Oper älteren Datums. Die Feststellung dieser Sache würde einem Lotti-Forscher zukommen.

***) Zenger, Gesch. der Münchener Oper (München 1923) behauptet S. 91, nach den Vorarbeiten Rudharts, 1713 sei in Rom eine Oper Scarlattis erschienen, die den Stoff der Iphigenie in Tauris behandelt habe.

3 Alessandro Scarlattis Jugendoper.

1714, Carneval (21. Jan.). — Neapel, S. Bart.
SCIPIONE NELLE SPAGNE.

Sc. im TB genannt.

Uvirrico di Daun, Vicerè . — Serino.

TB: Napoli bei Muzio.

(N, BoUn)

Daraus besonders die Intermezzi:
LA DAMA SPAGNOLA siehe unten S. 38.

1714, 1. Okt. (Geb. Carls VI.). — Neapel, kgl. Pal. und S. Bart.
L'AMOR GENEROSO.....Giuseppe Papis.

Sc. im TB genannt.

Uvirrico di Daun, Vicerè.

TB: Napoli 1714 bei Muzio.

(N)

Daraus besonders die Intermezzi:
DESPINA E NISO, siehe unten S. 37.

1714, 19. Nov. *). — Neapel, S. Bart.
Arminio Ant. Salvi.

Sc. im TB genannt.

Contessa di Daun, Viceregina. — Serino.

TB: Napoli 1714.

(BoL, N)

1715. Carneval. — Neapel, S. Bart.
IL TIGRANE ov. L'EGUAL IMPEGNO D'AMORE E DI FEDE.
Dom. Lalli.

Sc. im TB genannt.

Uvirrico di Daun Vicerè.

TB: Napoli 1715 bei Muzio.

(BoL, N)

1715. — Insprugg.
Il Tigrane ovvero Lalli.

Carlo Filippo, conte palatino governatore del Tirolo.

TB: Ohne Ortsangabe 1715.

(Mü, 2mal)

1716, Carneval. — Livorno, Teatro S. Seb.
Il Tigrane ovvero ... etc. Lalli.

Gran Principe di Toscana. — Accademici avvalorati.

TB: Lucca 1716.

(BoL)

*) Florimo IV, 14 nennt den 15. Nov., das Datum an dem die Widmung unterzeichnet ist, das allemal einige Tage vor die Aufführung fällt.

1716, Carneval*) — Neapel, S. Bart.

CARLO, RÈ D'ALLEMAGNA.

Sc. im TB genannt (zum erstenmal als Cavaliere).

Leopold von Daun, Sohn des Vizekönigs. — Serino.

TB: Napoli bei Muzio.

(BoL, BoUn, N)

1716, 3. Mai (Geb. v. Erzherz. Leopold). — Neapel, kgl. Pal. und S. Bart
LA VIRTÙ TRIONFANTE DELL'ODIO E DELL'AMORE.

Sc. im TB genannt.

TB:

(N)**)

1716, nach dem 9. Jan. — Fano, teatro della Fortuna.
LA FORZA DELLA FEDELTÀ (= Pirro e Demetrio)***).

Matteo Forsetti, governatore di questa città. — Gli Uniti all'Opera.

TB: Fano 1716 bei Benardo Vigulini.

(BoL)

1716, 1. Okt. (Geb. Carls VI.). — Neapel, kgl. Pal.
? MEROPE Apostolo Zeno.

Komponist nicht genannt†).

? — Nicolò Serino.

TB: Napoli 1716 bei Muzio.

(Wash)

1717, nach dem 23. Jan. — Mailand, nel regio Ducal teatro.
Mitridate Eupatore.

A. S. Massimiliano Carlo. — Ambrogio Dolezza.

TB: Milano.

(FMar)

1717, 25. Okt. — Dresden, Schloßtheater.
VESPETTA E MILO, 2 Intermezzi in Lottis „Giove in Argo“.

Stampiglia.

TB: Dresden 1717 bei Jean Riedel.

(Wash)

*) Die Jahreszahl 1718 bei Dent (S. 207) ist ein Druckfehler. Florimo IV, 16 nennt den 26. Jan. Die erste Probe war am 7. Jan., wie aus einem Brief Zambecaris hervorgeht (Riv. mus. it. 18. Bd., S. 64).

**) Dent, S. 210, gibt noch ein zweites TB in BrC an. Dieses stammt aber von Genua und ist von Ziani komponiert (1693). Siehe Wotquennes Katalog. Die 1. Aufführung dieser Oper war in Venedig 1691.

***). Siehe hierüber unten S. 143.

†) Eitner schrieb diese Oper dem Scarlatti zu, was aber durch die Partitur, die von 1735 stammt, widerlegbar ist. Dieses Washingtoner TB beweist nun aber, daß (abgesehen von jener vorhandenen Partitur) auch im Jahre 1716 die Aufführung einer Oper gleichen Namens stattgefunden hat, die natürlich nichts mit jener Handschrift zu tun hat. Diese Oper könnte von Scarlatti sein. Nach der Zählung gehört jedoch hier keine Scarlattiooper mehr herein.

1718, Carneval. — Rom, Teatro Capranica.
 TELEMACO Carlo Sigismondo Capece.
 Sc. im TB genannt.
 Conte di Galasso, ambasciadore. — Impresarii.
 TB: Roma 1718 bei Bernabò. (BoL, BrC, Wash)

1718. — Neapel, teatro d'Fiorentini.
 IL TRIONFO DELL'ONORE Franc. Ant. Tullio.
 Sc. auf dem Titel des TB genannt.
 Barbara d'Erbestein, contessa di Daun. — Salvatore Toro.
 TB: Benevento 1718*). (N)

1718. — Lugo.
 Il figlio delle selve Capece.
 Wotquenne-Allacci.

1719, nach dem 4. Febr. — Neapel, S. Bart.
 CAMBISE Domenico Lalli.
 Sc. im TB genannt.
 Ferdinando di Daun. — Serino.
 TB: Napoli 1719 bei Muzio. (N, Wash)

1719, Carneval. — Rom, Teatro Capranica.
 MARCO ATTILIO REGOLO.
 Sc. im TB genannt.
 Principe Carlo Albani, Neffe Clemens XI.
 TB: Rom 1719 bei Bernabò, Buchh.: P. Leone (BoL, BrC, N)

1719. — London, Theater in Lincoln-Inn-Fields.
 (Thomyris, queen of Scythia Pasticcio von Motteux).
 Mit Benützung italienischer Arien, und solchen von Sc.
 TB: London 1719 bei Jacob Tonson. (Wash)

1720. — Rom, Teatro Capranica.
 Turno Aricino Stampiglia.
 Sc. im TB genannt.
 Principe Carlo Albani.
 TB: Roma 1720 bei Bernabò (P. Leone) (BoL, BrC, MüTheater-
 museum)

*) Der Druckort und die Bemerkung im Argomento, daß die Rezitative gekürzt sind und die durch Zeichen kenntlich gemachten Arien wegbleiben, läßt annehmen, daß dieses TB, das auch Dent angibt (S. 209), sich auf eine zweite Aufführung des Werkes in Benevent, vielleicht ein Gastspiel der Fiorentini bezieht, während das Textbuch der Neapeler Uraufführung nicht erhalten ist.

1720, Carneval. — Rom, Teatro Capranica.
 TITO SEMPRONIO GRACCO (Umarbeitung) Stampiglia.
 Sc. im TB genannt.
 Teresa Barromei Albani.
 TB: Roma 1720 bei Bernabò (P. Leone). (BoL, BrC, N)

1721, Carneval. — Rom Teatro Capranica.
 LA GRISELDA Apostolo Zeno.
 Sc. im TB genannt.
 Franc. M. A. Ruspoli.
 TB: Roma 1721 bei Tinassi. (BoL)

1721, 16. Nov. Antrittsfeier v. Innocenz XIII. — Rom.
 LA VIRTÙ NEGLI AMORI Gaetano Lemer.
 Sc. im TB genannt.
 Andrea de Melo de Castro, portugiesischer Gesandter.
 TB: Roma bei Antonio de Rossi. (BoL)

1722, Carneval. — Rom Teatro Capranica.
 Arminio Ant. Salvi (nach Sonneck).
 Sc. im TB genannt.
 Card. Nuno de Cunta, inquisit. generale di Portogallo.
 TB: Roma 1722 bei Bernabò. (BoL, Wash)*

1724, nach dem 18. Okt.***) — Bologna, Teatro Formagliari.
 Marco Attilio Regolo.
 Giulia d'Avalos Carraciolo — Cesare Bonazzoli***).
 TB: (BoL)

1724, Herbst. — Venedig. Teatro tron di S. Cassano.
 DESPINA E NISO, Intermezzi aus „Amor generoso“, hier in Orlandinis
 „Antigona“ eingefügt (nach Schatz).
 TB: Venezia bei Marino Rossetti. (Wash)

*) Nach Dent, S. 207, läge noch ein TB in BrC, steht aber nicht im Katalog Wotquennes.

**) Nach Ricci, S. 426, war die Generalprobe zur Oper am 13. Oktober. Viele auswärtige Gäste kamen dazu, darunter die Prinzessin Pamphili. Auffallend ist da der lange Zeitraum zwischen dieser Generalprobe und der Aufführung, die doch erst einige Tage nach dem Widmungsdatum, 18. Oktober, stattgefunden haben kann.

***)) Dieser taucht später öfter als Impresario des Teatro Malvezzi auf. Hier heißt es im TB: „Il Viestato è del Sig. Cesare Bonazzoli“.

1730, Carneval. — Bologna.

LA DAMA SPAGNOLA ED IL CAVALIER ROMANO.

„La musica è del Signor Alessandro Scarlatti“ (Intermezzi aus

„Scipione nelle Spagne“).

TB: Bologna 1730.

(BoL)

?

GIUNIO BRUTO ov. LA CADUTA DEI TARQUINII.

I. Akt von Cesarini, II. von Caldara, III. von Sc.

Der Stoff.

Nachdem wir am Schlusse des vorigen Abschnittes sämtliche bekannten Opern unseres Meisters der Zeit ihrer Entstehung nach geordnet haben, ist es klagestellt, welche Opern der Jugend, welche dem Mannesalter und welche dem Alter Scarlattis angehören.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß sich unsere Untersuchung den ersten hier angeführten Werken zuzuwenden hat. Bis zu welchem Zeitpunkt sie sich aber ausdehnen muß, das ist noch sehr fraglich. Denn der Begriff Jugendoper darf keineswegs nach dem einfachen Lebensalter des Tonsetzers abgegrenzt werden, sondern nach den stilistischen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung.

Die Periodisierung von Scarlattis Kunstwerken ist aber noch keineswegs festgestellt. Dert unterscheidet im Leben des Meisters nach seinen wichtigsten Aufenthaltswechseln 5 Perioden:

1. Frühzeit bis zur 1. Anstellung in Neapel (17. Februar 1684).
2. Neapel (1684—1702).
3. Florenz, Rom, Venedig (1702—1707).
4. Urbino, Neapel (1707—1718).
5. Rom, Neapel (1718—1725).

Deutliche Stilgrenzen zieht er aber nicht. Im Anfang des Buches scheint er den Frühstil nur bis 1685 zu rechnen. Einmal, S. 65, faßt er die Opern von 1697—1702 in eine Periode großer Nachlässigkeit zusammen. S. 163 wird wieder mit dem Turno Aricino (1720) eine Grenze gegen die vorigen 10 Jahre Neapels gezogen. S. 201 sagt er aber wieder: „Eraclea may be said to divide his work at the meeting of the centuries. Before 1700 he had gathered up all that was best of the tangled materials produced by that age of transition and experiment, the seventeenth century, to form out of them a musical language, vigorous and flexible as Italian itself, which has been the foundation of all music of the classical period.“ Klare Stilabgrenzungen fehlen also gänzlich. Kretzschmar, der in seiner Geschichte der Oper S. 165—168 von Scarlatti spricht, läßt sich auf dessen Entwicklungsstufen nicht ein. Schmitz, der allerdings nur die Kantaten im Auge hat und daher erst bei 1688, dem angeblichen Entstehungsjahre der ersten Scarlattischen Kantate beginnt, unterscheidet drei Perioden: 1688—1703, 1703—1708 und 1708—1725. Paul Strüver folgt im allgemeinen Schmitz, zieht aber keine scharfen Grenzen, weil er seine ganze Arbeit darauf anlegt, die sehr gute Wellentheorie in der Kunstentwicklung anschaulich zu machen.

Man sieht also reichliche Widersprüche. Die Frage einer Periodisierung kann nur nach zwei Gesichtspunkten geregelt werden, dem biographischen oder dem stilistischen.

Wollte man den ersten Standpunkt als den entscheidenden anerkennen, so müßte man die Biographie Scarlattis so weit heranziehen, als sich in ihr etwa Momente finden, welche eine Abgrenzung des Begriffs „Jugendoper“ ergeben. Man hat ja in der Musikgeschichte Beispiele, daß äußere Lebensumstände auf die Stilwandlungen der Werke eines Meisters einen gewissen Einfluß geübt haben. Freilich darf dieser Einfluß nicht überschätzt werden. Das persönliche Erlebnis ist beim Künstler, wenn es zur künstlerischen Objektivation reif geworden ist, stets bereits so abgeklärt und tief in die innersten Regionen des Seelenlebens untergetaucht, daß es ganz falsch ist, unmittelbare Wirkungen äußerer Lebensereignisse auf die Schöpfungen der Musiker — wenigstens im allgemeinen — anzunehmen. Sehr richtig macht Sandberger in seinen Beethovenvorlesungen darauf aufmerksam, daß man in der II. Symphonie nichts von der tiefen Niedergeschlagenheit merken kann, die Beethoven während der Niederschrift des Heiligenstädter Testamentes empfunden haben muß; und Wagner konnte den Tristan erst vollenden, als ihm das Wesendonk-Erlebnis vollkommen wunschlose Idee geworden war. Aber bei Bach müssen wir doch anerkennen, welch bestimmenden Einfluß die äußeren künstlerischen Verhältnisse auf seine Weimarer, Köthener oder Leipziger Kompositionen ausgeübt haben und Haydn sehen wir durch das Eintreten der Erscheinung „Mozart“ ins Ungeahnte gewachsen, sowie ebenfalls durch die Verhältnisse in Eisenstadt bzw. London bestimmt.

Die Biographie Scarlattis hat Eduard J. Dent aufgedeckt, soweit sie wohl damals überhaupt aufgedeckt werden konnte. Ich fühle mich nicht berufen, diesen Ergebnissen das Geringste hinzuzufügen. Wir müssen uns klar sein, daß ein wirklich erschöpfendes Lebensbild bei so spärlichen Nachrichten nicht entworfen werden kann und daß immer Lücken bleiben werden.

So wissen wir zu wenig von Scarlattis Abstammung*). Dent hat die Frage gar nicht berührt, ob Scarlatti mit der ausgedehnten Adelsfamilie Scarlatti zusammenhängt, über die der Monte Cassinoer Abt Eugenio Gamurrini (Rom bei Komarek 1691) ein Werk geschrieben hat und deren Stammbaum er bis 1120 zurück verfolgen kann. Dieser

*) Hierüber ist nach Vollendung meiner Arbeit eine wichtige Broschüre von Ulisse Prota-Giurleo: „Alessandro Scarlatti il Palermitano“, Neapel 1926, erschienen. Der Verfasser beweist, daß Scarlatti nicht in Trapani, sondern in Palermo geboren ist und gibt zahlreiche Daten über die Geschwister, die Kinder und Neffen unseres Meisters. Die Schrift ist im höchsten Grade wichtig und neu. Vgl. A. Lorenz, Zur Scarlattiforschung. Ztschr. f. Musik 1927 Heft 1, S. 34.

Familie, die, aus Siena stammend, sich über ganz Norditalien, vor allem Toskana, ausbreitete, aber auch einen sizilianischen Zweig hatte, gehört der Abbate Pompeo Scarlatti, Vertreter des bayrischen Hofes in Rom, an. Gamurrinis Nachrichten geben keinen Weg zu unserem Komponisten zu. Er sagt, daß der Palermitaner Zweig im Aussterben sei, daß aber die Familie „vive tuttavia in quell' isola“. In Messina seien sie von altersher Senatoren gewesen. Die ganze Familie hat auffallend zahlreiche literarische Interessen (S. 26) und der Name Alessandro ist typisch in ihr. Vielleicht könnte doch jemand, der diesen Spuren folgt, einen Zusammenhang finden. Die Annahme des Cavalieritels bei Scarlatti in einer Zeit, da er den Zusammenhang erst beweisen konnte, während in seiner Jugend vielleicht Pompeo Scarlatti wegen Alessandros Schwester von der Verwandtschaft nichts wissen wollte, würde dadurch einfacher erklärt werden als durch die Ordensgeschichte, die Dent S. 132 sowieso kritisiert. — So wenig, wie über seine Abstammung, wissen wir aber auch über seine Studienzeit, zu wenig über äußere Ereignisse seines Lebens und fast nichts über seinen Charakter und sein Wesen, denn die Korrespondenz mit Ferdinand von Medici ist wegen des damals herrschenden Etikettenzwanges nicht so wie Briefwechsel der neueren Zeit geeignet, in den Seelen der Schreiber lesen zu lassen.

Der gewissenhafte Schriftsteller hat sich davon ferngehalten, Unsicheres zu berichten und dadurch zu Legendenbildungen Anlaß zu geben, worin man bei so unklaren Lebensläufen leicht verfallen kann. Alles Ungewisse läßt er aus oder bezeichnet es als Vermutung. Es ist an diesen Ergebnissen kaum zu rütteln*). Wenn man dies tut, so müssen klare Gegenbeweise erbracht werden.

Nach diesen biographischen Aufdeckungen kann man kein Ereignis in Scarlattis Leben erkennen, dem man einen solchen Einfluß auf die innere Schöpfung seiner Kunstwerke zuschreiben möchte, wie etwa in Beethovens Werdegang dem Beginne seines Gehörleidens, in Wagners Leben der Revolution. So ist denn auch für den Abschluß von unseres Meisters Jugendentwicklung keine Tatsache bekannt, welche dem Künstler etwa plötzlich die Mannesreife hätte geben können. Denn seine Berufung nach Neapel, die Dent mit seinem Anstellungsdekret auf 17. Februar 1684 fixiert, fällt zu früh, als daß man ihm nach so kurzer Zeit des Opernschreibens schon die Meisterschaft darin zuerkennen möchte. Nun gar, wo durch Mitberücksichtigung des in Wash. liegenden TBuches der „Psyche“ (siehe darüber unten S. 91f.) seine

*) Es ist daher unbegreiflich, daß anerkannte Gelehrte, wie Kretzschmar und Schmitz auch noch viele Jahre nach dem Erscheinen des Deutschen Buches ohne Begründung bei einigen älteren, von ihm klipp und klar widerlegten Nachrichten verharren, was ich im Laufe meiner Arbeit festzustellen gezwungen bin.

Übersiedelung nach Neapel noch mindestens ein halbes, vielleicht aber ein ganzes Jahr vordatiert werden muß. Das Ende der ersten Neapeler Zeit aber ist nun wieder zu spät für den Abschluß einer Jugendeпоche; Scarlatti war damals 43 Jahre alt. Der Umschwung von der Jugendkraft zur Meisterschaft muß sich also zu Beginn des Neapeler Aufenthalts ganz allmählich vollzogen haben.

Wann dies eintrat, kann also nicht aus der Biographie herausgebracht werden, sondern nur durch Feststellung der stilistischen Wandlungen in den Werken selbst. Die Jugendentwicklung eines Komponisten kennzeichnet sich je nach seiner Individualität durch kühne oder tastende, sprunghafte oder vorsichtige Versuche. Wann diese aufhören und wann an ihre Stelle der einheitliche, schlackenreine Kunstwille einer individuellen Meisterschaft tritt, sehen wir nur an den Werken selbst. Es handelt sich also zunächst darum, der Reihe nach jede Oper als Einheit in sich aufzunehmen. Der biographische Weg versagt bei den spärlichen Nachrichten aus Scarlattis Leben, wir sind auf den stilistischen angewiesen.

Gli Equivoci nel sembiante.

Lange Zeit galt die Oper „L'honestà negli amori“ für die erste Oper Scarlattis*). Es ist Ademollos und Dents Verdienst, daß dieser Irrtum berichtigt wurde. Dent fand die TBücher von 1679 zu „Gli Equivoci nel sembiante“ und bezeichnet danach diese Oper als die erste erhaltene, wobei er vorsichtigerweise die Möglichkeit offen läßt, daß auch noch ältere gefunden werden könnten. Indessen ist aus einem Satz der Korrespondenz Scarlattis mit Ferdinand von Medici, den Dent ebenfalls mitteilt, zu schließen, daß unser Meister nicht allzu früh mit dem Opernschreiben begonnen haben kann. Wenn nämlich Scarlatti 1705 schreibt, Lucio Manlio sei die 88. Oper, die er im Lauf von 23 Jahren geschrieben habe, so ist — mißt doch die Zeit von der ersten bekannten Oper bis zum Lucio Manlio 26 Jahre — bewiesen, daß Scarlatti aus etwas ruhmstüchtiger Flunkerei den Zeitraum ein wenig verkleinert hat. Es genügt aber, daß wir ihm den Schwindel von 3 Jahren zu-

*) So zu lesen bei E. L. Gerber, Neues hist.-biogr. Lexikon der Tonkünstler Leipzig 1814, Fr. J. Fétis Biographie universelle VII. Bd. 428 (welcher allerdings daran zweifelt, weil er nach dem von ihm verbreiteten falschen Geburtsdatum (1649) Scarlatti damals für 31-jährig hält), ferner bei Florimo II, 162, bei Rolland, Hist. de l'opéra S. 284, bei Eitner, Quellenlexikon, Leipzig 1903, bei Otto Kornmüller, Lex. der kirchl. Tonk. Brünn 1870, Riemann, Opernhandbuch 1886, ja sogar bei Kretzschmar, Gesch. d. Oper S. 167, der doch wohl (nach Dent) die Angabe hätte berichtigen können! Das Riemannsche Lexikon bezeichnet die Erstsingsoper sachlich richtig, aber mit dem erst bei der 2. (Bologneser) Aufführung aufgetretenen Titel „L'errore innocente“.

trauen und daher annehmen, daß er jedenfalls nicht viel vorher mit dem Opernkomponieren begonnen haben wird. Wahrscheinlich, wenn auch ebenfalls nicht ganz genau, ist ja die Angabe im TBuche der Penelope (Februar 1696), wo es heißt, daß dieses die 60. Oper sei, die Scarlatti in sechzehn Jahren geschrieben habe.

Scarlatti war damals 20 Jahre alt. Nur wenn man sich das immer vor Augen hält, kann man diesem Werke gerecht werden. Denn vielfach zeigt sich arge Naivität. Der Text ist ein einfaches Pastorale, in dem man die große Unwahrscheinlichkeit hinnehmen muß, daß zwei Jünglinge sich derartig ähnlich sehen, daß selbst die Geliebte des Einen sich täuschen läßt.

Es ist Clori, die in den Hirten Eurillo verliebt, eines Tages von einem fremd herzugekommenen Hirten Armindo angeschmachtet, diesen für ihren Verlobten hält, mit ihm eine Flucht verabredet (da ihre Mutter sie von der Heirat zurückhält). Als dann Eurillo wieder mit ihr zusammentrifft, weiß er davon nichts und wird deshalb von Clori für wankelmütig und treulos gehalten. Auch Eurillo glaubt sich später von ihr verraten, als er sie ertappt, wie sich Armindo von ihr zärtlich verabschiedet. Die Eifersüchteleien hatten aber zunächst ihre Entstehung einem sehr bösen Streich von Cloris Schwester Lisetta zu verdanken, die zu einem von Clori geschriebenen Briefe heimlich ein paar Worte hinzugefügt hatte, welche die Treulosigkeit der Schwester erwiesen. Dent nennt daher Lisetta eine „boshafte kleine Katze“. Lisetta ist aber als so kindisch und jung gezeichnet, daß man ihre Handlung mehr als einen albernen Backfischstreich beurteilen sollte. Es geht ja auch, nachdem Lisetta ihre Schuld eingestanden hat und die Sache mit dem Doppelgänger aufgeklärt ist, der sich natürlich als der verschollene Bruder Eurillos entpuppt, alles gut aus. Das Brautpaar versöhnt sich und Lisetta bekommt den Armindo.

Man hat also nicht nötig, das ganze Spiel der Sphäre heiterer Harmlosigkeit entrückt zu sehen. So wurde es auch damals aufgefaßt, denn im Argomento des römischen Textbuches wird gesagt, daß man in Rom, welches seither nur an große Dramen gewöhnt war, jetzt Gefallen finde an solch unschuldigen Sächelchen, wie das vor kurzem gegebene köstliche Werk „La donna ancora è fedele“ beweise, das von demselben Dichter geschaffen sei.

Durch diese Bemerkung erfahren wir den Dichter unserer Oper. Es ist Domenico Filippo Contini, an vielen Stellen als Abbate bezeichnet. In den Avvisi vom 8. Februar 1679 heißt es aber*): „architetto Contini“. Dies muß ein Irrtum des Reporters sein oder Contini hat beide Berufe in sich vereinigt. Jedenfalls scheint mir der „Abbate“ sicher, kann ich doch den bekannten Quellen dafür noch hinzufügen, daß auf der Handschrift von Olivieris Oper „Della Padella alla Bragia“ (fatta in Palestrina 20. Gen. 168.), die im Vatikan liegt, (Barb. lat. 4210—12) vorn zu lesen ist: „Parole del S. Abb. Contini“.

*) Ademollo, S. 157. Die „Avvisi“ waren die wöchentlich ein- oder zweimal herauskommende Zeitung Roms in der damaligen Zeit.

Von Textbüchern kenne ich 4 verschiedene in 8 Exemplaren: Eines von Rom 1679, bei Tizzoni gedruckt und der Signora Giacinta Conti Cesi, duchesa d'Aquasparta gewidmet, das in *BoL* und *Mod* liegt und auch im *Washingtoner* Katalog enthalten ist; 2. das der Bologneser Aufführung von 1679, bei Benacci ohne Widmung gedruckt mit dem Titel „L'errore innocente ovvero Gli Equivoci nel sembiante“ (*BoL* und *Mod*); 3. das von Ravenna 1685 mit dem ersten Titel bei Pezzi gedruckt und einem Signor Raggi gewidmet (ebenfalls in *BoL* und *Mod*.) Dent hat in *Mod* nur das erste gefunden, kennt aber noch eines von Monte Filottramo 1680 (*BrC*). 4. Das von der Wiener Aufführung, die unter dem Titel „Amor non vuol inganni“ 1681 von staten ging. Dieses TB liegt in einem Exemplar in *Wien* (Musikverein) und in einem Exemplar in *Gent*, Universitätsbibliothek. Von diesem ist gleich unten die Rede. In keinem der Textbücher ist Scarlatti als Komponist genannt, er ist nur aus der Angabe auf den Partituren festzustellen und aus den Nachrichten der „Avvisi“ zu erschließen. Nach Ademollo S. 163 gibt es noch ein Textbuch, Gio. Batt. Rubini gewidmet, vom Jahre 1680. Ademollo schließt aus diesem auf eine Wiederholung der Oper in Rom, setzt aber ein Fragezeichen dazu. Und das mit Recht. Denn demselben Rubini ist ein im gleichen Jahre in Rom gedrucktes und eine Aufführung in Macerata bezeugendes Textbuch der Oper „La donna ancora è fedele“ vom Drucker Piccini gewidmet. Aus diesem, das ich in *N* und *Mod* gesehen habe, geht hervor, daß Rubini „Governatore generale della Marca“ war. Der Bischofssitz der Marca war Macerata und Filottramo das Lustschloß Rubinis. Es scheint mir kein Zweifel, daß also Ademollo ein gleiches auf Filottramo bezüglichen Textbuch gesehen hat, wie es nach Wotquenne in *BrC* liegt. Denn auch dieses ist in Rom und Macerata von Piccini gedruckt und, wie mir van den Borren freundlichst mitteilt, Rubini gewidmet. Ademollo hat sich jedenfalls durch den Druckort Rom irremachen lassen.

Im ersten Jahre dagegen ist die Oper an mehreren Stellen Roms wiederholt worden. Denn das älteste Textbuch spricht in der Widmung vom „Teatro del Mondo“*) und Ademollo erzählt von Aufführungen im Capranicatheater und im Collegio Clementino (nach den „Avvisi“).

Die Oper ist in 4 vollständigen Partituren erhalten, außerdem liegt noch in *Wien* der 1. Akt allein, jedenfalls der Rest einer ganzen

*) Die Widmung beginnt: „Comparisce nel teatro del Mondo il presente dramma spogliato di quella vaga melodia . . .“. Da ein Theater dieses Namens sonst nicht in Rom erwähnt wird, scheint dieses Wort bildlich aufgefaßt werden zu müssen. Auch Ademollo verlegt die Uraufführung in das Capranica-Theater, trotzdem es eigentümlich ist, daß dort in einer Woche zwei Novitäten stattgefunden haben sollen. Die Hauptoper dort konnte ja der Gewährsmann nicht hören.

Partitur. Dieses Bruchstück, sowie die Handschriften von *Ven BoL* und *Mod* konnte ich studieren; das 4. vollständige Exemplar zeigt der Katalog des *BrC* an. Die in *BoL* liegende Partitur enthält anfangs einen eingeklebten Zettel, in welchem Angelo Catelani (einst Bibliothekar der Estense) am 15. Oktober 1862 bezeugt, daß sie mit der von *Mod* übereinstimme. Das kann sich natürlich nur auf die Oper selbst beziehen, denn die Ouverture (die in der Modeneser und auch in der Venezianer und Wiener Partitur steht) fehlt in der Bologneser. Diese Handschrift könnte also von der Aufführung des Jahres 1679 in Bologna herrühren. Die Oper war dort bald nach der römischen Uraufführung gegeben worden und es war ihr, wie aus dem Textbuch (Nr. 2) hervorgeht, ein Prolog der *Clio* neu vorangestellt, der ohne Zweifel vom dortigen Lokalkomponisten nachgeliefert war. Infolgedessen mußte Scarlattis Ouverture fallen. Sie wurde gar nicht ausgeschrieben. Sonst aber sind die beiden Partituren tatsächlich gleich. Nun ist aber auf dem Titel der Bologneser Kopie noch eine sonderbare Bemerkung. Unter dem Titel heißt es: „Drama dato dal Sign. Siface“ und eine andere Hand hat über diese Zeile eingefügt: „Opera di Alessandro Scarlatti“, unter sie: „(Giov. Franc. Grossi, detto Siface, musico al servizio di Francesco II., duce di Modena)“*). Siface hat sich also so für die Oper begeistert, daß er sie nach Bologna weitergegeben hat. Es muß also zwischen Rom und Bologna noch eine Aufführung in Modena stattgefunden haben oder Siface hat in Rom mitgewirkt. Das letztere ist nicht unmöglich. Es war damals kaum die Zeit vorbei, in der Innocenz XI. die Theateraufführungen gänzlich zu unterbinden versucht hatte. War ihm dies auch nicht gelungen und mußte er in seinen Verboten, daß keine Sängerinnen zu dulden seien, vielfach sich hintergangen sehen (vgl. hierüber Ademollo, 16. u. 17. Kap.), so ist doch anzunehmen, daß man ihm auch vielfach folgte und die Frauenrollen durch Kastraten besetzte. 1673 hat Siface sicher in Rom gesungen (Ademollo S. 139), warum sollte er also nicht in der von der Königin Christine so leidenschaftlich protegierten Oper später auch wieder gastiert haben? Jedenfalls halte ich Dents Ansicht, daß aus

*) Über Grossis Schicksale haben Ademollo (S. 141f.) und Ricci (S. 380f., sowie in einem besonderen Artikel der *Nuova antologia* vom 16. 4. 1889, *La fine di un cantante*) berichtet. Ersterer stellt auch den Irrtum von Fétis fest, Grossi habe seinen Beinamen von der großartigen Darstellung des Siface in Scarlattis *Mitridate* erhalten, indem er darauf aufmerksam macht, daß diese Oper erst 10 Jahre nach Grossis Ermordung geschrieben sei. Er hätte noch erwähnen können, daß eine Rolle dieses Namens im *Mitridate* überhaupt nicht vorkommt. Stammt Grossis Beiname wirklich von einer Oper her, so käme vielleicht der *Scipione africano* aus dem Jahre 1671 in Betracht, der einen Siface enthält. Diese Oper ist öfter (auch von Schatz), Scarlatti zugeschrieben worden, was aber nach Dents Geburtsjahrsbestimmung nicht sein kann.

der bloßen Stimmverteilung in der Oper (2 Tenöre und 2 Soprane) auf eine Emanzipierung vom Kastratenwesen zu folgern sei (Dent S. 24), für recht problematisch, wenigstens soweit es sich um Rom handelt.

Doch zurück zu unseren Partituren: Wir müssen noch von der venezianischen sprechen, die sich als Nr. 375 unter den herrlichen Codices Contariniani*) unter dem Titel „Eurillo“ vorfindet. Wiel hat in seinem Katalog dieser Sammlung festgestellt, daß im allgemeinen ein falscher Titel nichts zu sagen habe. Er wurde vom Buchbinder gewählt**), da Eurillo die zuerst auftretende Person sei. Auch diese Partitur ist der Bologneser fast gleich. Die eingreifendste Änderung ist die, daß hier am Anfang des 3. Aktes eine Soloszene der Lisetta vorhanden ist, die in beiden anderen Partituren fehlt. Da nun von den Textbüchern nur das römische diese Szene enthält, so ist der Beweis geliefert, daß Scarlatti sie nicht dazu komponiert, sondern nach der Uraufführung gestrichen hat, und daß die Venezianer Partitur die der ersten römischen Aufführung ist oder wenigstens von ihr kopiert wurde. Offenbar hat Contarini sie sich, nachdem anderwärts von dem jungen Künstler so viel Aufhebens gemacht wurde, kommen lassen, als sie in Rom nicht mehr gebraucht wurde. Dabei braucht es sich natürlich keineswegs um ein Autograph zu handeln, da die Kopie sowohl in Piazzola, wie auch schon in Rom gemacht worden sein kann. Ob in Piazzola, dem Schlosse Contarinis wirklich eine Aufführung stattfand, muß das kürzlich erschienene kostbare Prachtwerk „Piazzola“ erweisen, das mir zu genauer Einsicht noch nicht zur Verfügung stand.

Dent erwähnt noch eine Aufführung unserer Oper 1680 in Neapel, die Croce (S. 133) nach Conforto im März dieses Jahres im Hause des Herzogs von Maddaloni stattfinden läßt.

Eine weitere Aufführung muß in Wien stattgefunden haben, was das dort befindliche Fragment wahrscheinlich macht. Der schöne Pergamentband trägt auf der Vorderseite das mit größter Feinheit ausgeführte goldeingepreßte Porträt Leopolds I. Die Partitur ist also nicht nachträglich in die Wiener Bibliothek gekommen, sondern muß dort in der Regierungszeit dieses Kaisers (1658—1705) in Gebrauch gewesen sein. Vielleicht könnte man aber auch an ein Dedikations-exemplar zur Erreichung irgendeines Wunsches denken. Nun berichtet Paul Bergmans in einem Aufsatz (Sb. s. I. M. G. XII. Jg., S. 226): „Une collection de livrets d'opéras italiens à la Bibliothèque de l'Université de Gand“ vom Vorhandensein eines in Wien 1681 gedruckten Textbuches „Amor non vuol inganni“, dessen Vorwortschreiber angibt, ihm seien die Autoren von Text und Musik unbekannt. Nach

*) Wiel bezweifelt die Autorschaft Scarlattis, Eitner hält sie aufrecht.

**) Vgl. Wiels Bemerkung bei Gelegenheit der Partitur zu „Apollo“ (Cod. 40).

dem Titel des Wiener Fragments, ist es kein Zweifel, daß es sich um Scarlattis Oper handelt. Die Einsicht in das Textbuch, die mir Herr Bergmans freundlichst gewährte, ergab auch völlige Übereinstimmung mit dem Text der „Equivoci nel sembiante“, und zwar mit den in *Mod* und *BoL* liegenden Partituren, da die Lisetta-Szene am Anfang des 3. Aktes auch hier fehlt. Das beweist also eine Aufführung der Oper in Wien schon 2 Jahre nach ihrem Entstehen, die dem Titel nach auf Befehl der Kaiserin Eleonora stattgefunden hat*). Wahrscheinlich ist ihr die Partitur durch Christine oder ihre eigenen Verwandten zugesandt worden mit einem Textbuche, das ebenfalls die Autoren verschweigt**). Bergmans ahnt nicht die Verbindung des Textbuches mit Scarlatti, sondern bringt es mit der unten erwähnten Oper *Portas* (S. 55) in Zusammenhang.

Überblicken wir diesen Zug der Oper durch die Welt, so muß man wirklich von einem riesigen Erstlingserfolg sprechen, der um so erstaunlicher ist, als uns die Musik, an den schon im nächsten Jahre erscheinenden Werken gemessen doch noch etwas matt vorkommt. Als erster Schlag natürlich ist und bleibt die Oper ein Treffer. Dürfen wir sie doch in ihrer pastoralen Naivität höchstens zu Mozarts *Bastien* und *Bastienne* stellen, bei welchem Vergleich man allerdings auch erkennt, daß Scarlatti an die abnorme Frühentwicklung des Salzburger Wunderkindes nicht heranreicht.

Die Oper beginnt mit einer Sinfonie, die S. 226 besprochen wird. Die Rezitative sind sorgfältig syllabisch deklamiert, zeigen aber sehr viele, den Fluß störende Ganzschlüsse, doch finden sich auch schon viele Schlüsse auf Terz oder Quint.

Das Arioso ist nicht allzu häufig; in den 48 rezitativen Strecken der Oper ist es ca. achtmal eingefügt, also in einem Sechstel der Fälle. Ist es aber da, dann wird es auch mit Liebe festgehalten. Es kommt dann vor, daß die Schlußakte eine Wiederholung erfahren, und zwar immer in anderem Tone. In einem Fall, — I, 1*** — versetzt Scarlatti

*) Unter der Kaiserin Eleonora kann nur die Witwe Ferdinands III. gemeint sein, die aus dem Hause Mantua stammt und erst 1686 starb. Denn Eleonora von der Pfalz-Neuburg, die 1681 als dritte Gemahlin Leopolds auch bereits Kaiserin war, schildert Weilen (Geschichte des Wiener Theaterwesens. Wien 1899. S. 59) als so unmusikalisch, daß sie bei den Opernvorstellungen keinen Blick von ihrer mitgebrachten Näharbeit gewandt habe.

**) Die Wirkung der Oper in Wien muß nicht groß gewesen sein, denn nie ist wieder eine Oper Scarlattis dort zur Aufführung gekommen. Hätte das Werk wie Wellesz (Die Opern und Oratorien in Wien 1660—1708. Wiener Studien zur M. W. 1919. 6. Heft) behauptet, „geradezu revolutionär gewirkt“, so wäre der junge Tonkünstler auch dort schneller berühmt geworden. Vgl. hierüber des Verf. Artikel: Alessandro Scarlatti und Wien in der Zeitschr. f. M. W. Nov. 1926.

***) Mit der römischen Ziffer wird stets der Akt, mit der arabischen die Szene angegeben.

die Wiederholung von D nach G (Nb. 1), in zwei anderen Fällen — I, 3 und III, 1 — von C nach F, in einem — I, 7 — von e nach a; also immer von der D nach der T. Innerhalb eines Arioso in I, 1 begegnet uns Versetzung von c nach g, also von der S nach der T, worauf ein koloriertes Melisma die g-Tonart befestigt (Nb. 2). Sechsmal gibt es kleine rezitativische oder ariose Duettstellen. In einer solchen — II, 8 — zeigt sich die Schlußwiederholung S—T. (Nb. 3) Im 2. Arioso duett der gleichen Szene bleibt die Schlußwiederholung im Ton (Nb. 4), eine Variation wird aber dadurch hervorgebracht, daß die Melodie zuerst von Clori allein, dann von Eurillo mit Kontrapunktierung der Clori gesungen wird. Zu den Rezitativ-Ensembles ist auch das nur 5 Takte lange Schlußquartett (Nb. 5) zu rechnen; es führt mit paarweisem Stimmeneinsatz in G beginnend, schnell zu einer 4stimmigen D-kadenz, die zwar die Anfangstonart des Stückes herstellt, aber doch ganz abgerissen wirkt, weil man eine Dominant-Empfindung beibehält.

Längere Duette, bei denen es sich aber meist um bloßes „Nacheinander“ mit nur stellenweiser Stimmenvereinigung handelt, gibt es 6. So vereinigen sich — I, 4 — im Duett zwischen Lisetta und Eurillo (Nb. 6) die Stimmen niemals. Es ist einfach ein lebhafter, sehr herziger, schnippischer Dialog, der in 10 Takten zu einer durch die neapolitanische Sext getrüben Schlußwendung der abgewiesenen Kokette, führt. Das ganze wird dann mit gut entsprechendem Text, wobei einige kleine Änderungen zur Verschärfung der Deklamation auftreten, wiederholt; wir haben also 2 gleiche Strophen. Auch das Duett zwischen Lisetta und Armindo — II, 3 — entbehrt der Zusammenklänge, es besteht, wie das vorige, aus 2 gleichen neuntaktigen Strophen in h. Hingegen vereinigen sich bei den drei Duetten des Liebespaares (die alle 3 in $3/2$ gehen) die Stimmen öfters in den Schlußfällen. In dem Zankduett — II, 7 — (Nb. 7) geschieht das bezeichnenderweise gern mit Anwendung von Voraussetzungen in der Unterstimme, wodurch die für die Stimmung der Personen charakteristischen herben Septimen-Dissonanzen entstehen.

Im übrigen geht die Komposition wenig auf Textillustrierung ein. Das Abschiedsduett des I. Aktes drückt die Unbefriedigtheit der Stimmung durch das Auslaufen in einen Halbschluß aus. Das Schlußduett der Vereinigung (Nb. 8) geht seltsamerweise in Moll, wenn auch die Vorbezeichnung mixolydisch ist. Vgl. darüber meine Ausführungen über Tonarten (S. 171f.). Formal ist es interessant, daß in den Da-capo-Teil 6 rezitativische Takte mit Liebesausrufen eingeschaltet sind, merkwürdigerweise alles so sehr nach g treibend, daß dann der plötzliche c-Schluß überrascht. — Ganz unbedeutend und ein Aktschluß der schwächsten Sorte ist das Duett, in dem die beiden Schwestern den I. Akt endigen.

Über die zahlreichen Arien der Oper werden wir ein Bild erhalten, wenn wir sie in folgenden Zusammenhängen betrachten: Das Libretto der Oper zeigt nur wenig Abwechselung in dem Zu- und Abgang der 4 Personen. Es ist daher noch weit entfernt von dem späteren Zeno- und Metastasioschen Schema*), jede Arie an einen Szenenabschluß zu setzen, zu welchem sich die Oper im Laufe von Scarlattis Leben allmählich immer mehr hinentwickelt. In seiner Erstlingsoper gibt es so wenig Szenen, daß in jeder natürlich zahlreiche Nummern untergebracht werden mußten. So umfassen die 8 Szenen des I. Aktes 18, die 9 des II. 14, die 5 (6) des III. 15 (16), also jede Szene 2—3 lyrische Nummern**). Da ergibt sich denn ein durch einen dramatischen Aufbau nicht verständlich gemachtes Aneinanderreihen von ungeordneten Gliedern. Der gute Musiker wird da, soll nicht Langeweile eintreten, durch die Kraft der Musik gewisse Zusammenhänge schaffen müssen. Dies war in damaliger Zeit einzig durch die Tonart zu erreichen***). Und ich glaube in dieser Oper auch gewisse tonartliche Zusammenhänge zu erkennen. Einerseits beginnt und schließt das ganze Werk in D-Dur, auch der II. Aktschluß zeigt starke D-Dur-Betonung. Andererseits sehen wir auch, wenn wir ins einzelne gehen, über manchen Abschnitt des Werkes einen einheitlichen Tonartplan gebreitet. Im I. Akt herrscht entschieden a-Moll vor. Zwar hat Eurillo in seiner ersten Soloszene, die aber einen nur einleitenden Charakter hat, 2 Arien in G^{mix} und B^{lyd} †) (Nb. 341 und 351). Sowie die sentimentale Clori auftritt, womit die eigentliche Handlung erst beginnt, hören wir eine die Empfindsamkeit dieser Hirtin gut schildernde Arie in a^{ac1} (Nb. 9). Die 2. und 3. Szene schließen sich nun zu einer Einheit zusammen. Clori verkündet ihrem Geliebten, daß sie auf Geheiß ihrer Mutter nicht bei ihm weilen dürfe, worauf nach einem Abschiedsduett (e)

*) Vgl. Max Fehr: Apostolo Zeno u. s. Reform des Operntextes. Zürich 1912.

**) Was die Gesamtzahl der Nummern (48) betrifft, so stellt sich Scarlatti, trotzdem es sich ja hier um keine große Oper, sondern nur um ein Pastorale handelt, beinahe auf die Stufe seiner Zeitgenossen, die bereits 50—60 Arien in jeder Oper schrieben. Die Arienvermehrung war in der zweiten Jahrhunderthälfte mächtig fortgeschritten. Während Cavalli im Giasone nur 10 Arien im Akt bringt, tritt (nach Sandbergers Vorlesungen) unter Sartorio eine starke Vermehrung ein. Cesti schreibt im I. Akt der „disgrazia d'amore“ schon 20 Arien und bei Pollaroli finden sich nach Sandberger durchschnittlich 55 in der Oper.

***) Rudolf Steglich hat in seinem Aufsatz „Über Händels Oper Rodelinde und ihre neue Göttinger Bühnenfassung“ (Zeitschr. f. Musikwissenschaft 3. Jg. Heft 9/10 Juni/Juli 1921) meines Wissens zuerst auf die tonartlichen Beziehungen innerhalb der Arienbündel der Barockoper aufmerksam gemacht. Trotzdem ich bei Scarlatti nur sporadisch solche Beziehungen finde, so daß mancher vielleicht geneigt ist, Zufall anzunehmen, ist Steglichs Gedanke doch so gut, daß eine Prüfung jeder Oper daraufhin wichtig ist.

†) Über diese Art der Tonartbezeichnung s. die Anmerkung**) auf S. 171.

(Nb. 295) mit Halbschluß Eurillo halb eifersüchtig, halb trauernd zurückbleibt und nach einer männlichen Arie in C die sentimentale Stimmung mit der 2. Arie in a (Nb. 10) wiederherstellt*).

Arie der Clori	a
Duett	e
Arie d. Eurillo	C
Arie des Eurillo	a

Nun kommt mit Lisetta Leben in das Stück. Ihr entzückendes Auftrittsliedchen (Nb. 11) in F^{lyd} und ihr eigensinniges Abgangsgeplapper in C^{on} (Nb. 12) reichen sich als T und D über ein kleines Duett zwiespältiger Stimmung (g^{dor}) die Hand (Nb. 6).

Lisetta	F
Duett	g
Lisetta	C

Als dann von neuem Clori erscheint, ist wieder die Tonart a an der Reihe, die mit der schönen, von 3 Bratschen (und BC) begleiteten Arie „Fredda tema“ beginnend, die zweite Hälfte des Aktes bis zum Schlußduett überspannt; denn die 4 Szenen dieser Hälfte vereinigen sich zu einer einheitlichen Begebenheit, in der Clori der Mittelpunkt ist. Clori, traurig auftretend, (a) freut sich ihrer Treue (G^{mix}) die sie in einem angefangenen Brief ihrem Geliebten versichert (Nb. 305). Dann übermannt sie der Schlaf**). Sie singt sich selbst ein Schlummerlied in fis-Moll (Nb. 13), welches aber nur bis zum Ende des Mittelsatzes gelangt, dann entschlummert sie. Es tritt Lisetta auf. Sie singt ein keckes Liedchen in A^{mix} ebenso frech wie hübsch (Nb. 14), nimmt ihrer schlafenden Schwester den Brief weg, fügt der Anrede „Mio core“ die Worte „Aminto mio“ hinzu und legt das Blatt wieder in Cloris Hände, die von alldem nichts merkt, aber träumend den Da-capo-Teil ihres Schlummerliedes (fis) nunmehr nachholt. Diese Einschaltung einer ganzen Spielszene mit Arie zwischen den MS und und die Rp einer Da-capo-Arie ist eine großartige Formidee und sie beweist klipp und klar, daß Scarlatti schon als junger Mann große zusammenhängende Bögen empfunden haben muß. Aus diesem sprechenden Fall kann man die Berechtigung zur Vereinheitlichung mehrerer Szenen unumwunden ableiten. Danach ist es unzweifelhaft, daß auch die folgende Szene, die mit einer e-Moll-Arie (Nb. 359) beginnt und

*) Diese Art der Arienanordnung, bei der die Grundtöne einen Dreiklang ergeben, weist Hans Joachim Moser für Bach trefflich nach. Siehe H. J. Moser „Aus Bachs Kantatenwelt“. Die Musik. 17. Jg. Heft 10, Juli 1925.

**) Im Motiv des Einschlafens, das uns, besonders wenn es dramatische Verwicklungen herbeiführt, heutzutage lächeln macht, sah der Barockmensch nichts Komisches. Man erinnere sich an Monteverdis Orfeo, wo Charon durch Orpheus' rührende Lieder eingeschlafert wird, oder blättere weiter und freue sich in der Introduktion zu „Olimpia vendicata“ an der eingeschlafenen Venus (s. u. S. 93).

mit einer gleichen aufhört, als eine Einheit mit einem C-Dur-Höhepunkt in der Mitte aufzufassen ist. Eurillo hat in dieser Szene den Brief Cloris gefunden, seine Eifersucht an der gänzlich Schuld- und Ahnungslosen ausgelassen und war dann davongeeilt. Lisetta, die sich beim Herannahen Eurillos gedrückt hatte, kommt nun wieder und sucht ihre Schwester heuchlerisch zu trösten. Eine tief betrübt Arie Cloris in g^{dor} (Nb. 334) — ein so rechter Gegensatz zu der Übergangsarie der 5. Szene (G) — bildet jetzt die Rückleitung in die a-Moll-Stimmung, die in dem Schlußduett der Schwestern wieder erreicht ist.

a ^{ol} Trostsuchende Arie der Clori (mit Bratschen)	} 5. Sz.
G ^{mix} Zuversichtliche Arie der Clori	
[fis Schlummerarie d. Clori (Anfang und MS)	} 6. Sz.
A ^{mix} Lisettas Frechheit	
[fis Schluß der Schlummerarie (im Traum)	} 7. Sz.
e ^{ol} Schmachtarie Eurillos	
C ^{on} Wut Eurillos	
e ^{ol} Schmachtarie Cloris	} 8. Sz. *)
g ^{dor} Tiefste Trauer Cloris	
a ^{ol} Trostsuchendes Duett der Schwestern	

Auch der II. Akt weist tonartlich große Einheitlichkeit auf. Eine kurze Sinfonie von (2 × 6) + 4 Takten versetzt uns nach A^{mix}, der Dominanttonart des Stückes. Diese Tonart beherrscht die ganze vordere Hälfte des Aktes, in welcher Armindo, der Gegenspieler Eurillos, die Hauptperson ist. Er hat ein Abenteuer zuerst mit Clori, dann mit ihrer Schwester, die ihn beide für Eurillo halten. Es ist ihm sehr angenehm, just 2 Mädchen zu finden, die in ihn verliebt sind und er macht sich den Spaß, die eine etwas ernster, die andere leichtfertiger bei der Täuschung zu belassen. Sein ganzes Abenteuer, wird durch 2 A-Dur-Arien eingerahmt.

A ^{mix} Arie der Clori (sola) (Nb. 306)	1. Sz.
[Duettartiges Rezitativ	} Szene m. Clori 2. Sz.
A ^{mix} Arie d. Armindo (Nb. 15)	
a ^{ol} Arie der Clori (Nb. 389)	} Szene m. Lis. 3. Sz.
[Duettartiges Rezitativ	
G ^{mix} Arie der Lisetta	} 4. Sz.
h-Moll-Duett	
A ^{mix} Arie der Lisetta (sola) (Nb. 332)	

Nun folgt eine in Tonart einheitliche Soloszene der Clori mit 2 Arien, beide in e^{ol}, (Nb. 360) eine Soloszene des Eurillo ohne Einheitlichkeit; denn des letzteren Arien stehen in C^{on} und B^{lyd}. In der zweiten (Nb. 16) fällt die harmonische Plötzlichkeit des Reprisen-Eintritts und der

*) Die Szenen gehen mit der musikalisch-tonartlichen Form nicht parallel.

ausdrucksvolle Mollschluß auf. Dann kommt das oben besprochene Zankduett in g^{dor} (Nb. 7). Nach Lisettas Eingeständnis von ihrem Betrug löst sich die Stimmung des Liebespaares nach Dur auf; denn nunmehr rahmen 2 kurze Ariosoduetten (Nb. 3 u. 4) in G^{mix} eine C-Dur-Arie (Nb. 393) ein, deren eine Strophe Eurillo, die andere Clori singt. Die Schlußszene des Eurillo (solo) geht einheitlich in D-Dur. Es sind 2 Arien (Nb. 361, 399). Im allgemeinen hat sich also der Akt in der Richtung $D-S-T$ entwickelt.

Die Versöhnung wegen des Briefes ist nun erreicht, aber die Verwirrung wegen des falschen Eurillo muß im 3. Akt noch zum Höhepunkt und zur Lösung kommen. Dieser Akt ist aber unlogisch und ungeschickt aufgebaut, man kann demgemäß auch keine klare Tonartengruppierung erkennen. Wohl stehen in seiner ersten Hälfte nach einer Soloszene des Armino (2 Arien in B^{lyd} und A^{mix}) wieder die Begegnungen mit den beiden Mädchen, die dem II. Akte gegenüber spiegelnd angeordnet sind und in den Tonarten korrespondieren: Die Szene mit Lisetta hat 2 Arien in G^{mix} (Nb. 333), die Szene mit Clori 4 Arien in a (Nb. 307), a , d (Nb. 293), A . Aber später kann man keine planmäßige Anlage entdecken. Es kommt die Gleichnissarie „vagherivi“ der Clori in A^{mix} . Von deren durch das ganze Stück anhaltenden gleichmäßigen Bewegung gibt Nb. 17 einen Begriff. Clori ergreift auch dann wieder ihr von ihren Schmachtern her vertrautes e-Moll in der schönen Arie „Dormi pur“ (Nb. 18) in der das wohlmitierende Vorspiel, sowie das gut proportionierte Da capo bemerkt werden möge. Das A , D (Nb. 342), C der 3 Wutarien Eurillos, das merkwürdige c (Nb. 8) bei der endgültigen Freudenversöhnung der Liebenden, endlich das abrupte Erreichen des D im Schlußquartett (Nb. 5) lassen ein befriedigendes Tonartgefühl nicht aufkommen.

In der inneren Formung der Arien herrscht die Bogenform des kleinen DC (mehr oder weniger genau) vor. Natürlich ist es hier immer ausgeschrieben. Es sind (8, 7, 7)* 22 Arien, die man unter diese Bogenform rechnen kann. Sie spielt auch vielfach in die Ostinato-Arien hinein, deren es (2, 3, 0) 5 gibt. Arien in der Form $m-n-n$, die ich im Laufe dieser Arbeit „Seicento-Arien“ nennen will, weil diese Form in jenem Jahrhundert neben der Bogenform häufig vorkam, mit Ende des Jahrhunderts aber verschwand, finden sich — nicht sehr ausgebildet — (2, 1, 3) 6mal. Einsätzliche Würfe und unklare Gliederung sehen wir in (3, 1, 2) 6 Arien. Alle Formen in dieser Oper sind noch ohne hervorstechende Klarheit und ohne deutliche Größe, weshalb ich sie erst im dritten Teil dieser Arbeit zur Besprechung heranziehen werde.

Was die Begleitung anlangt, so ist es nicht wenig auffallend, daß

*) Mit den 3 eingeklammerten Ziffern ist immer die Anzahl in den 3 Akten nacheinander gemeint.

Scarlatti überall, wo er Orchester verwendet, in Sinfonien, Ritornellen, etlichen Arien, die vierstimmige Quartettbesetzung (2 Geigen, Bratsche und Continuo) klipp und klar durchführt, während es doch bei den Venezianern größtenteils üblich war, fünfstimmig*) zu schreiben. (2 Geigen, 2 Bratschen und Continuo). Andererseits haben Stradella, Provenzale u. a. zum Continuo nur 2 Geigenstimmen gesetzt**). Scarlatti hatte also, falls in der Wahl dieser Besetzung irgend etwas Freiwilliges gelegen haben sollte, schon als junger Mann das Orchestergefühl unserer Klassiker. Nur in einer Arie verwendet er zu besonderer Wirkung 3 Bratschen zum Continuo (eine in Alt-, 2 in Sopranschlüssel notiert). Natürlich ist die Mehrzahl der Arien wie auch jedes Ensemble nur von BC begleitet. Wir zählen in den 3 Akten 12, 9, 5 BC-Arien und 3, 3, 9 orchesterbegleitete. Schon in dieser ersten Oper hat also Scarlatti das Steigerungsprinzip, da er dem Orchester im Verlaufe der Oper immer mehr Anteil gibt.

Sind die Arien zweistrophig, was nur bei einem knappen Viertel der Fall ist, dann steht das Ritornell in der Mitte. Sind sie einstrophig, dann kommt es vor, daß sie durch das zweimal zu spielende Ritornell eingerahmt werden. Meist aber folgt es der Arie nach.

Im Carneval 1697 brachte man in Rom im Hause des Grafen Centini nochmals ein Drama pastorale „L'Eurillo ov. la costanza negli amori fra pastori“ zur Aufführung „posto in musica dal Signor Giuseppe della Porta“. Unter dem im Vorwort genannten Dichter „Pin-

*) Die Fünfstimmigkeit des Orchesterparts war offenbar das Ideal der Venezianer. Leider wurden sie durch die pekuniären Verhältnisse der Impresarii gezwungen, sich vielfach zu beschränken. Wenn man die Codices Contariniani nach der Besetzung des Orchesters durchsieht und die Theater, in denen sie zur Aufführung dienten, feststellt, kann man ganz genau erkennen, wie epochenweise in den einzelnen Theatern der nervus rerum mitspricht: Die in S. Cassian aufgeführten Opern sind von 1639—49 mit einer einzigen Ausnahme alle fünfstimmig. Nach 1649 muß das Orchester aus Ersparnisgründen eingeschränkt worden sein. Es gibt nur noch eine dreistimmige und 2 vierstimmige. In Giov. e Paolo war offenbar von Anfang an kleines Orchester vorgesehen. Alles ist drei-, höchstens vierstimmig (16 bzw. 11 Opern). Erst 1677 und 1680 treten zwei fünfstimmige Opern auf. (Bei der Oper des Jahres 1659, Grossi Artaxerxe, die fünfstimmig erscheint, kann das Manuskript einer anderen Aufführung vorliegen). Ebenso gibt es im Teatro Apollinare nur dreistimmige Opern (7). S. Salvatore 1662 und 1663 dreistimmig beginnend, hat 1665—73 eine Glanzzeit, wo größtenteils fünfstimmige Opern erscheinen. Um 1680 ist die Oper wieder auf vier Stimmen herabgedrückt. S. Angelo hat von 1679—81 eine fünfstimmige Glanzzeit, vorher und nachher alles vierstimmig. Auch S. Giov. Crisostomo schwingt sich 1680 zu einer fünfstimmigen Oper auf. Die Komponisten hatten also sicher die Fünfstimmigkeit angestrebt, aber durch die Sparsamkeit der Direktionen waren sie zeitweise gezwungen, sich mit weniger Stimmen zu behelfen.

**) Pasquinis Opern sind nach Bonaventura (Pasquini. Rom 1924) wie folgt instrumentiert: Tirinto (1672) BC und 2 Viol. Alceste (1673) BC und 2 Viol. Donna ancora è fedele (1676) a quattro (!).

tace de Trosis“ vermutet der Bibliothekar Totis. Die Handlung ist eine andere.

L'honestà negli amori.

Christine, Exkönigin von Schweden, in jenen Jahren der Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Rom, hatte an dem jungen Sizilianer bei der Uraufführung seiner Erstlingsoper, wie man zu sagen pflegt, „einen Narren gefressen“. Sie ging in jede Vorstellung, ließ sein Werk vom ersten Aufführungsort in das Collegio Clementino überführen, wahrscheinlich um noch mehr Aufführungen zu ermöglichen, protegierte den Künstler, trotzdem er wegen der heimlichen Heirat seiner Schwester mit einem Kleriker („matrimonio alla macchia da sua sorella con un chierico“*) in Ungnade beim Cardinal-Vicar gefallen war, und ließ ihn in einer Aufführung, in der sein Erscheinen wegen der Anwesenheit des Cardinals offenbar Schwierigkeiten hatte, diesem zum Trotz in ihrem eigenen Wagen zur Übernahme der Begleitung vor den Ohren des Cardinals abholen. Endlich ernannte sie ihn zu ihrem Hofkapellmeister.

Der Dankbarkeit für all dies gab Scarlatti dadurch Ausdruck, daß er der Königin seine Oper „L'onestà negli amori“ durch den Buchhändler Bussotti widmen ließ. Als Dichter dieser zweiten uns bekannten Oper Scarlattis ist ein Felice Parnasso auf dem Titel genannt, ein Dichter, den ich sonst nirgend finden konnte. Der Name klingt auch deutlich nach einem Pseudonym**). Man könnte auf die Vermutung geraten, daß sich vielleicht gar die Königin selbst hinter dem Namen verberge, da sie sich ja (s. Grauert Christine, Königin von Schweden, II. Bd. Bonn 1842) wiederholt poetisch versucht hat***). Aber der derb-offene Charakter dieser Frau spricht sehr wenig für die Wahl eines Decknamens, außerdem heißt es im Vorwort, der Autor hätte das Drama schon vor einigen Jahren in Anwesenheit der Königin zu ihrem Beifall vorgelesen (Cametti a. a. O.), ein Satz, der indes auch absichtliche Irreführung sein kann.

Dent hat auf die Verse einer Buffoszene im III. Akt des römischen Librettos aufmerksam gemacht, in welchem in witziger Art von den

*) Nach den bei Ademollo S. 157 mitgeteilten „Avvisi“ vom 15. Februar 1679.

**) Auch Cametti (Cristina di Svevia. Nuova Antologia. Rom. Oct. 1911. S. 646) hält den Namen für ein Pseudonym. Paul Strüver „Die Cantata da camera Al. Scarlattis“ Münchener Doktor-Dissertation 1912 hat 3 Seiten voll Dichternamen aus jener Zeit gesammelt (S. 129—131). Auch unter diesen findet sich kein Parnasso. Auch bei Crescimbeni: Notizie istoriche degli Arcadi morti. 3 Bände Rom 1720/21 findet sich der Name nicht.

***). Ranke: Die röm. Päpste III. Bd., S. 68 erwähnt ihre „Sinnsprüche und zerstreuten Gedanken“; Grauert auch Poesien. Nach Sandberger (Beziehungen der Königin Christine zur italienischen Oper. Bulletin de la société Union musicale V, 2, S. 126) hat Christine gleich in ihrem ersten römischen Karneval „ein selbst gedichtetes Festspiel mit Gesängen“ aufführen lassen, und 1683 waren etliche Stellen des „Endimione“ von ihr (S. 137).

Erfolgen des jungen Komponisten gesprochen wird, die aber geschmackvollerweise Scarlatti nicht vertont habe; sie sind in der einzigen vollständig erhaltenen Partitur (*Modena*) nicht enthalten.

Indessen ist da zu beachten, daß diese Partitur meines Erachtens nicht die erste ist. In *Rom, biblioteca Casanatense* (O II. 113) befindet sich ein Manuskriptband, welcher sich als der vollständige I. Akt der Oper darbietet, also der Rest einer in 3 Bänden da gewesenen Partitur. Da beginnt das Werk mit einer dreiteiligen Ouverture in E-Dur (Vorbezeichnung 2 Kreuze, also e^{dur}). Im Verlaufe dieser Handschrift findet man in den Rezitativen ganz bedeutende Kürzungen angegeben, und viele Arien und Duette ganz wieder ausgestrichen. Ich habe 4 vollständige Arien, 2 Duette und zahlreiche Rezitativstellen notiert, die dem Rotstift verfallen waren; bei einer Strophenwiederholung steht „non si dice“, andere sind getilgt, einmal sind 2 Blätter herausgeschnitten. In der *Modenenser* Partitur, einer schönen, glatten Abschrift, sind nun Ouvertüre und alle diese gestrichenen Stellen, nicht enthalten, einzig eine der getilgten Arien „È più bianca delle biacce“ ist wieder hergestellt. Hiernach scheint mir in der *Casanatense* die Partitur zu liegen, die für die erste Aufführung benützt, vielleicht während der Proben oder nachher zusammengestrichen wurde. (Es ist ja ein allgemeines Zeichen der komponierenden Anfänger, daß sie alles zu lang machen.) Die Partitur in *Modena* dürfte die bereinigte Abschrift sein, die für eine spätere Vorstellung hergestellt wurde. Sehr gut konnten also die besagten Verse in dem verlorenen III. Band der römischen Partitur gestanden haben.

Die erste Aufführung der Oper fand nach Ademollo im Teatro dei Bernini und nach den dort (S. 159) mitgeteilten Avvisi-Nachrichten am 6. Februar, der auf einen Dienstag fiel, statt. Dent weiß von keiner weiteren Aufführung zu berichten. Im Bologneser *Liceo* liegt aber neben dem von Dent genannten Libretto von 1680 noch ein zweites Textbuch, das ihm entgangen ist. Dieses bekundet eine Aufführung des Werkes in Siena 1690, veranstaltet von der Accademia de' Rozzi, die selbst die Widmung an den Cardinal Flavio Chigi unterschreibt. In der Vorrede ist Scarlatti als Komponist genannt. Indessen wird gesagt, daß Prolog, Intermezzi und Additioni von Giuseppe Fabbrini, „nostro accademico“ herrührten. Es scheint demnach ziemlich sicher, daß die Partitur in *Modena* mit dieser Aufführung zusammenhängt, denn natürlich mußte bei Einfügung des neuen Prologes (der Pallas) die Ouvertüre Scarlattis fallen. Der Prolog des anderen Tonsetzers war — wie uns das auch bei der *Bologneser* Partitur der Equivoci begegnete (Prolog der Clio) besonders geschrieben und ist verloren. Immerhin haben wir in *Modena* die endgültige Fassung der Oper vor uns. Die Anspielung auf Scarlatti, in der 9. Szene des III. Aktes ist auch im Textbuch von Siena weggelassen.

Der Text der „Honestà“ ist bunter bewegt als der der vorigen Oper. Auch in der Musik sucht Scarlatti eine Vielgestaltigkeit auf, die wohl-tuend von der Einförmigkeit der Equivoci absticht. Man sieht, daß er es versucht, durch die Musik selbst Farbe und Leben in die Oper zu bringen, ohne zu den auf den Instinkt der Massen zugeschnittenen Mitteln der Spätvenezianer greifen zu müssen, also nicht nur den plum-pen Gegensatz von Tragik und derber Komik aufzustellen, sondern ver-schiedene Schattierungen des Ernstes durch Differenzierung der Musik sich voneinander ablösen zu lassen und die Heiterkeit nicht bis zur Groteske zu steigern. Er findet ein Mittel dazu in der Anwendung recht verschiedener musikalischer Arienformen. Die Einförmigkeit der ewigen kleinen DC-Arie, in die er in seiner ersten Oper verfallen war, verläßt er. Die Ostinato-Arie wird ihr fast gleichgestellt und mit Begier ergreift er vor allem die Form m—n—n (Seicentoarie). Diese Form, schon seit Monteverdi sich entwickelnd, hat nach meiner Kenntnis vor Scarlatti die vollkommenste Ausbildung in den Werken Pasquinis ge-funden. Man muß also annehmen, daß Scarlatti, durch Pasquinis Er-folge aufgestachelt, sich von seiner Kunst in dieser Beziehung anregen ließ. Neben den oft behaupteten Einflüssen Provenzales, Stradellas und Legrenzis wäre von jetzt ab vor allem auf Pasquini hinzuweisen. Durch die demnächst erscheinende Arbeit Bonaventuras über Pasquini dürften sich viele Aufschlüsse in dieser Frage ergeben*).

Das Streben der Honestà nach verfeinerter Abwechslung in einheit-lichem Rahmen werden wir am besten gewahren, wenn wir diesmal den Fortgang der Handlung (im I. Akt) gleich in Verbindung mit der Musik betrachten.

Im Anfang des Textes führt die allegorische Figur der „Honestà“ als Prolog die Liebenden ein und schließt mit einer Huldigung an die Königin von Schweden. Wir müssen diesen Prolog mit der E-Dur Sinfonie als etwas für sich stehendes ansehen. Denn als Tonalität der Oper selbst setzt sich mit der ersten Arie im I. Akt C-Dur fest, in welcher Tonart der letzte Akt auch schließt, während die beiden ersten Akte in der *S* der Haupttonart endigen.

Wenn der Vorhang aufgeht, seufzt der Sklave *Ali* (Ten.) nach *Ros-mira*, der Tochter seines Herrn, die er liebt. Die C-Dur-Arie, in der dies geschieht, ist mit Orchester (Quartett) gesetzt und ergreift sogleich die Seicentoform. Die reizende melodische Variation der Kadenz des HS siehe im Nb. 19. *Rosmira* (Alt) klagt *Ali*, dessen Liebe sie erwidert, daß ihr grausamer Vater, d. i. der in Algier mächtigste Corsar *Giafer*, sie dem *Rosanno*, einem anderen mit *Giafer* befreundeten Piraten zu-gedacht habe, den sie nicht lieben könne. Eine Abgangs-Arie *Alis* mit

*) Das Buch ist inzwischen erschienen. Es bietet aber in dieser Richtung leider nichts Neues.

Ostinatobaß in F^{lyd} (Nb. 358) beendet die Szene. *Giafer* (Baß) sagt seiner Tochter, daß er seine Sklavin *Elisa* liebe. Diese ist, was niemand anderer weiß, *Alis* Schwester. Sie ist heimlich in *Rosanno* verliebt (er auch in sie), will daher von den Nachstellungen ihres Herrn nichts wissen. Doch rät ihr, mit einer DC-Arie in D-Dur, *Ali*, sich zu ver-stellen und ihre Liebe zu verbergen. In den folgenden Szenen — *Ro-sanno* allein, dann mit *Elisa* (Sopr.) — zeigt sich diese Liebe. Wieder sehen wir Wechsel der Arienformen: *Rosanno* (A^{mix}) Ostinato (Nb. 30); *Rosanno* und *Elisa* (F^{lyd}) Seicentoform. Dann ein Duett (E-Dur ohne Vorzeichnung) in bloß dialogisierender Art. Hier steht die oben er-wähnte, wiederhergestellte Arie „È più bianca“ in A^{mix} mit der ersten Rosannoszene einen Bogen schließend. — Jetzt ist es Zeit für eine heitere Szene zwischen dem alten *Baccuco* (Ten) und dem netten Pagen *Saldino* (Sopr.). Kurze Arietten in G^{mix} — Nb. 20 — (DC) und C^{ion} (einsätzig) beleben das durch ein Arioso geschmückte Rezitativ. — *Giafer* gebietet *Ali*, seiner Tochter auszurichten, daß sie sich zur Hochzeit mit *Rosanno* vorbereiten solle. Der zurückbleibende *Ali* (Ostinatoarie in F^{ion} — Nb. 357 —) beklagt sein Los, richtet aber der eben kommenden *Rosmira* den Auftrag aus. Diese bricht in einen Liebestriumphgesang (zweitempige Form — D^{ion}) aus: Nicht Ketten noch Hölle würden sie von ihrer Liebe zu *Ali* abbringen. Den großen Gegensatz der Teile sieht man in Nb. 21. Eine Soloszene *Elisas* bringt nun die Ostinatoarie (h^{aol} — Nb. 350 —), die Dent S. 26 und 14 als besonders schön hervor-hebt. *Giafer* beschwört sie, ihn zu erhören. Sie weist seine Schätze ab, ihr einziger Schatz sei ihre Ehrbarkeit. Unter Drohungen geht *Giafer* ab (doppeltempiges Duett in D^{mix}). *Elisa* betrachtet ihr Los in einer Arie in A^{mix} . *Ali* und sie finden den einzigen Ausweg (Duett in g^{dor}) in der Flucht, die sie beschließen und sogleich ausführen. Denn sie will den Nachstellungen *Giafers* entgehen, er kann die bevorstehende Hoch-zeit *Rosmiras* mit seinem Nebenbuhler nicht ertragen. — Es folgt wie-der eine Szene der Buffonisten mit einer Arie in g^{dor} und einem Duett in G^{mix} . Man beachte bei der einen (Nb. 22) die natürliche Melodik und die köstliche Nachahmung des 2. Taktes durch den BC im 3., beim anderen (Nb. 23) die gegensatzbringende Modulation G—F. Die beiden Piraten, die nun die Flucht der Sklaven entdecken, sind über den Ver-lust *Elisas* außer sich und beschließen, an *Ali*, der ihnen als Räuber *Elisas* gilt, furchtbare Rache zu nehmen, und ihn zu Schiff zu verfolgen (Nb. 35). — Seicentoarie des *Giafer* in G^{mix} , DC-Arie des *Rosanno* in C. — *Rosmira*, in derselben Meinung, ist verzweifelt über *Alis* Verrat und beschließt das Vaterhaus zu verlassen.

Ihre große Arie (Nb. 24) beendet den Akt in F^{dur} , anfangs ionisch, dann lydisch vorbezeichnet. Diese Arie ist einer der merkwürdigsten Punkte in Scarlattis musikalischer Entwicklung. Ihr Text besteht aus

2 deutlich korrespondierenden Strophen, die der Dichter unbedingt über die gleiche Melodie gesetzt wissen wollte:

„Se di ferro ardito stuolo	Se Nettuno il ciel tonante
sta che s'armi,	sfida a guerra,
ciascun grida all' armi, all' armi,	ciascun grida a terra, a terra,
Sorge il duolo	nauffragante
per privar di vita il core	nei suoi pianti è un cor dolente,
non lo soccorre il cielo	si fa muta ogni lingua
e'l soffre amore.	e'l ciel non sente.

Hunderte derartige, von den damaligen Poeten mit äußerster Sorgfalt entsprechend ausgebaute Gedichte hat Scarlatti, wie es auch gemeint war, strophisch behandelt. Hier aber hat er die beiden Strophen ganz verschieden komponiert. Die erste beginnt er $All^o \frac{4}{4}$ in F^{ion} und führt sie bis zu dem 6maligen Ausruf „all' armi“ in der *D* über einem Ostinato-Baß. Dann folgt nach einer Generalpause ein Adagio in $\frac{3}{2}$, in welchem in rührenden Tönen das Leiden der Liebe gemalt wird; auch hier wird, aber nur in der Mitte des Abschnittes, eine Baßfigur ostinatoartig unter langgezogenen Klagetönen der Singstimme 8mal wiederholt, worauf eine wie im Schluchzen sich unterbrechende Kadenz die Strophe beendet. Die II. Strophe beginnt in der gleichen Bewegung wie die erste in lebhaftem $\frac{4}{4}$, aber in ganz anderer Melodieführung in d^{moll} . Zu dem Toben der Seesturmfiguren im Baß, die wie eine Vorstudie zum Walkürenvorspiel (auch in *d-Moll*!) anmuten, läßt die Melodie den Ruf „a terra“ sogar 12mal erschallen und zieht auch noch die 2 nächsten Zeilen, die bei der I. Strophe schon in das Largo genommen waren, in den lebhaften Teil. Der dadurch viel kürzer gewordene Adagio-Teil (er hat statt 27 nur noch 16 Takte in $\frac{3}{2}$) wird dafür durch plötzlich eintretende satte Streicherbegleitung an Bedeutung gestärkt. Melodisch ganz anders als jener, hören wir doch alsbald wieder die langen Klagetöne, freilich über einem anderen, ruhigeren Baß und schließlich die gleiche durch einen Schluchzer unterbrochene F^{dur} -Kadenz. So ist trotz der Verschiedenheit der Melodie in der ganzen Anlage des Tempowechsels und im Zurückkommen auf die gleiche Schlußkadenz eine Entsprechung der beiden Strophen erreicht.

Man sieht aus diesem Beispiel, daß nicht davon die Rede sein kann, Scarlatti hätte sich das Komponieren bequem gemacht. Die Fabel, daß er die DC-Arie zu solcher Höhe gebracht habe, weil auf diese Weise am schnellsten viel zu erreichen war, fällt in nichts zusammen. Ein so kunstvoll gebautes Stück beweist vielmehr tiefstes Versenken in die Stimmungen des Textes. Wie leicht wäre es gewesen, die Worte zweimal unter die gleiche Musik zu setzen, wie das der Dichter vorausgesetzt hatte. Um nun zu zeigen, daß eine solche Sorgfalt bei Scarlatti keine Ausnahme ist, können wir gleich vorausschauend im III. Akte ein ganz ähnlich gebautes Stück nachweisen. Es ist der Höhepunkt der I. Szene,

in welcher der zum Tode verurteilte Ali seiner Verzweiflung Ausdruck gibt. Zuerst hatte er das in einer Ostinato-Arie getan (Nb. 25), in welcher der sich 4mal in G^{mix} , 2mal in *D*, dann wieder 1mal in *G* wiederholende Baß so recht die Geißelhiebe des Gewissens darstellen. Man muß sich das Tempo sehr schnell denken, wodurch die Sechzehntelnoten den richtigen schleiferartigen Klang erhalten, der zur Wiedergabe eines Schlages seit altersher taugte. Die Arie verläßt gegen Schluß den Ostinato, um einem neuen herabstürzenden Motiv, das in wuchtigem Unisono zwischen Singstimme und Continuo endigt, Platz zu machen. Das jetzt folgende Ritornell nimmt seine Motive weder aus der vorigen noch aus der folgenden Arie, sondern bildet — ein selten zu beobachtender Fall — einen gewissermaßen vermittelnden Übergang zur folgenden sich gleich anschließenden Arie (ebenfalls in G^{mix}). In dieser wird das eben gehörte Motiv umgekehrt (Nb. 26); aber am Schluß des folgenden Rezi-tativs wiederhergestellt (Nb. 27). Dann beginnt die besagte vierteilige Arie (Nb. 28): Ein $All^o \frac{4}{4}$ in A^{mix} malt durch bewegte Streicherfiguren und Singkoloraturen die Worte „Son angue nutrite nel sen di megera“ als Vordersatz einer Seicentoform, denn die Fortspinnung folgt in *E* und wird darauf in *A* abschließend wiederholt. Ein II. Teil, $\frac{3}{2}$ Presto endet in D^{dur} , ebenso der III., der wieder in schnellem $\frac{4}{4}$ gehalten ist, aber plötzlich von einem Adagio $\frac{3}{2}$ abgelöst wird, das zu den Worten „ma non toccate il cor ch'è di colei“ eine wahrhaft herzinnige Kadenz in a^{moll} bildet. Man beachte: eine Dur-Arie, die in *Moll* schließt, und zwar noch nach starker Betonung der S^+ ! Halten wir zu diesen beiden großen Arien noch die Arie der Rosmira aus dem II. Akt, die Dent S. 26f. genauestens beschreibt, indem er auf ihre harmonischen und architektonischen Eigentümlichkeiten*) aufmerksam macht, so muß es klar werden, daß Scarlatti in jenen Jahren mit tiefstem Ernste alle Ausdrucksformen durchprobiert hat und daß er zu der späteren Einheitlichkeit seines Stiles nicht aus Bequemlichkeit gelangt ist, sondern aus innerlich immer mehr eintretender Abgeklärtheit; ist und bleibt doch die Bogenform, unter die auch die Da-capo-Arie fällt, in allen Zeiten der Gipfel ebenmäßiger Schönheit.

Ich habe am I. Akte dieser Oper gezeigt, wie Scarlatti mit der Be-weglichkeit der Handlung eine Buntheit der Kunstformen verband.

*) In der Tat sind die Modulationen kühn besonders durch Anwendung des neapolitanischen Sextakkords in der *e-Moll*-Stelle, womit ein *F-dur*-Klang in die *fis-Moll*-Tonalität kommt. Als ganzes kann man die Arie gut unter die Seicentoform subsumieren, wobei nur der Vordersatz als dreistrophig aufgefaßt werden muß, // *fis V* / *A-cis* / *D-fis* //. Der Nachsatz fällt dann einmal in *e*, das zweitemal in *fis*. Ostinatobaß aber, von dem Dent diese Arie ableitet, kann ich nicht finden. Wenn auch mancher Baßtakt wiederholt wird, liegt das Gefühl der Beharrlichkeit höchstens in der festgehaltenen Rhythmik, nicht in der motivischen Gestaltung des Basses.

Dieser Grundsatz ist auch im II. und III. Akt beibehalten, so daß wir also in allen Akten (4, 2, 2) 8 Ostinato-Arien, mit (3, 3, 1-) 7 Seicento-, (2, 3, 6-) 11 Da Capo-, (2, 2, 1-) 5 doppeltempigen Arien, (4, 1, 4-) 9 Arietten und 4 unklaren Formen abwechseln sehen, wozu im III. Akt noch eine Barform tritt. Es ist ein Zeichen großer geistig-musikalischer Einstellung, die uns Modernen ein leuchtendes Beispiel sein sollte, daß der Komponist zur Erzielung einer solchen Abwechslung sich ganz auf die innere Architektur der Arien warf, da die Abwechslungsmöglichkeit durch äußere Kunstmittel bei dem damaligen Wegfall des Chores und noch beschränkten orchestralen Färbungen nur gering war. Mit weiser Steigerungsabsicht verdoppelt er aber auch in dieser Oper die Anzahl der quartettbegleiteten Arien im III. Akt und bringt in diesem auch ein kurzes stimmungsvolles Stück für Orchester allein, nämlich in der Szene, in der Saldino dem gefangenen Ali die von Rosmira gesandte Schale Gift überbringt — ein Stück von zwölf $\frac{3}{2}$ Takten in d^{dor} mit einem phrygischen Schluß auf d^v —. Bemerkenswert ist, daß Scarlatti in der folgenden Szene, in der der vermeintlich sterbende Ali rührenden Abschied von seiner Geliebten nimmt, bei einem Largoschluß schon hier den Effekt anwendet, das Quartett „senza cembalo“ spielen zu lassen. Dieses Stilmoment bezeichnet Dent S. 118 als charakteristisch für die Zeit nach Mitridates. Allerdings hat er dabei mehr den Fall im Auge, wo in Mittelsätzen von Arien ganze Strecken bloß von den vereinigten Violinen begleitet werden, worauf das Cembalo in der Kadenz eintritt (oder auch nicht). Diese Fälle findet man allerdings nur in Spätwerken*). Hier ist das Ausbleiben des Cembalo gerade in der Kadenz selbst ein besonderer Orchestereffekt, den Scarlatti oft meistens in Stücken mit gleichmäßigen Achtelwiederholungen anwendet. Siehe Nb. 250 aus Pirro e Demetrio. Ein solcher Fall ist aber schon 1685 im Oratorium „Maddalena, Gioventù e penitenza“, welches (von Dent nicht verzeichnet) in der kgl. Staatsbibliothek in Rom liegt, zu finden an der herrlichen Stelle im II. Teil, in der die Heldin den Himmel sich öffnen sieht. So stellen wir also fest, daß sich Scarlatti schon seit 1680 manchmal den leeren Streicherklang gewünscht hat.

Um nun gleich bei der Orchesterverwendung zu bleiben, wollen wir sofort die Ritornelle betrachten. Deren gibt es fast bei jeder BC-Arie. Bei zweistrophigen stehen sie in der Mitte, bei einstrophigen in einem Viertel der Fälle vor, in 3 Vierteln der Fälle nach der Arie. Die Ritornelle sind meist imitatorisch gesetzt. Ein Ritornell I. 4 (Nb. 30) ist merkwürdig, weil es die Notenwerte verdoppelt, eines II. 12 (Nb. 31) bringt ein förmliches Fugato in realer Beantwortung. Schon erwähnt wurde das sonderbare Ritornell zwischen den beiden Arien in III. 1,

*) Jedoch nicht so spät, wie Dent angibt. Schon 1702 im Flavio Cuniberto (Arienband der *Santini-Bibliothek*) kommt dieser Fall sehr häufig vor.

das keine Motive aus der Arie behandelt, sondern als Überleitung durch Achtelrepercussionen das Gemeinsame der beiden Arien betont.

Die Balli am Schluß des I. und II. Aktes, beide in F^{lon} , sind in dieser Partitur erhalten. Sie wären aber, wenn es sich wirklich um die Aufführung in Siena handelt nicht von Scarlatti. Indes paßt ihr Charakter auch nicht recht zu den dort angegebenen Tänzen.

Wollen wir nun noch über die Tonalitätsfortschreitungen einen Überblick gewinnen, so müssen wir noch den Inhalt der 2 letzten Akte angeben:

Der II. Akt spielt auf einer wüsten Insel. Es ist kostbar, daß dort (ein Beweis daß R. Straußens Zerbinetta bei ihrem Vorschlag vom Gang des Stückes über die Barockoper Bescheid weiß) — sämtliche Personen des Stückes zusammenreffen. Ali und Elisa sind dahin geflohen. Giafer und Rosanno haben sie verfolgt und finden sie auf. Das ginge noch. Aber daß auch Saldino und Baccucco hungrig in den Wäldern dieser Insel herumbetteln, und daß auch Rosmira, die doch nur der unmittelbaren Berührung mit ihrem Vaterhaus entgehen wollte, zufällig bis dorthin gelangte, das sind starke Ansprüche an die Leichtgläubigkeit der Zuschauer. Item! Rosmira ist nun einmal da und kann mit einer verzweifelter Klage über Alis Treubruch den Akt eröffnen, kann auch Ali den selbstmörderischen Dolch entreißen, um ihn (während Ali für einige Zeit in Ohnmacht fällt) gegen sich selbst zu wenden, woran sie wieder von der hinzukommenden Elisa verhindert wird. Diese erntet dafür wenig Dank, denn Rosmira will nun ihre vermeintliche Nebenbuhlerin töten. Zum Glück erwacht in diesem Augenblick Ali und kann so Elisa retten. Eine Aussprache zwischen Rosmira und Ali verläuft erregt und ergebnislos. Sie verschwinden nacheinander in einer Höhle und Elisa bleibt mit ihren Gedanken an den Geliebten zurück. — Durch 2 Szenen, in denen die Buffonisten mitwirken, wird der ganze Akt, genau wie der I. in 3 Teile geteilt, deren mittlerer reich an dramatischem Leben ist. Elisa und Ali treten nach der ersten Buffoszene wieder aus der Höhle, wobei Elisa mit einer C-Dur-Arie, die die Trillerbewegung des Wagnerschen Waldwebens mit dem C-Dur-Sonnenglanz Haydns und Webers verbindet, die Morgenröte begrüßt (Nb. 32). Dann aber werden sie von den Corsaren entdeckt. Ali soll sogleich enthauptet werden. Elisa beschwört umsonst ihre Unschuld, Rosmira hält Alis Bestrafung für gerecht. Trotzdem wünscht sie ihren Aufschub bis zur Rückkehr nach Algier, wohin am Schlusse des Aktes die ganze Gesellschaft abreist. — Vorher aber spricht sich im 3. Teil des Aktes Giafer mit Elisa aus, die sich scheinbar etwas entgegenkommender zeigt, damit der lauschende Rosanno eifersüchtig werden kann. Eifersucht muß in der Barockkomödie zwischen alle Paare gestreut werden! Hier führt es dazu, daß sich Rosmira und Rosanno ein wenig nähern können, nur so weit, daß man einen kleinen Zweifel in den Zwischenakt nehmen kann, ob der Bruch zwischen Ali und Rosmira nicht doch endgültig sei.

Rosmira ist ja so erbost, daß sie ihrem einstigen Geliebten im III. wieder in Algier spielenden Akt, ins Gefängnis Gift schickt. Es wirkt natürlich — Gott sei Dank — nicht tödlich! Endlich findet Elisa eine Gelegenheit, zu erklären, daß sie Alis Schwester sei, und die Lösung ist da. Rosmira erkennt die Treue Alis und außerdem seine plötzlich entdeckte fürstliche Abkunft. Vornehm, wie er nun ist, rettet er noch seinem Feinde Giafer schnell das Leben, als dieser sich vom eifersüchtigen Rosanno angegriffen sieht. Darauf verzichtet nun der edle, tugendhafte Seeräuber gerührt und großmütig auf Elisa. Zwei Paare werden glücklich. —

Wir lassen nun die Übersicht über die Tonalitätswechsel folgen:

I. Akt.	II. Akt	III. Akt
$\begin{matrix} C^{lon}, & F^{lyd} & Ali \\ & D^{lon} & \\ \#\#\{ & A^{mix} & Rosanno-Arie \\ & F \text{ und } E & \\ & A^{mix} & \end{matrix}$	$\begin{matrix} \#\#\{ & \text{fis-moll} & Rosmira \\ & A^{mix} & Elisa \end{matrix}$	$\begin{matrix} G^{mix} \text{ (2mal) bis } A^{mix} & Ali \\ C^{mix} \text{ bis } A^{mix} & Elisa \text{ usw.} \end{matrix}$
Komische Szene (G^{mix} , C) $\begin{matrix} p & F^{lon} & Ali \\ \#\#\{ & D^{lon} & Rosmiras \text{ Liebe} \\ & h \text{ und } D^{mix} & \\ & A^{mix} & Elisas \text{ Liebe} \\ & Duett & \end{matrix}$	Komische Szene $\begin{matrix} p & B^{lyd} & Ali \\ \#\#\{ & C^{lon} & Elisa \\ & e^{dol} & Giafer \\ & G^{mix} & Rosanno \end{matrix}$	Komische Szene C^{lon} und G^{mix} $\begin{matrix} d^{dor} & Rosmira \\ \#\#\{ & a^{dol} & Elisa: \text{ I. Strophe} \\ & Rosanno a^v & \\ & a^{dol} & Rosanno: \text{ II. Strophe} \end{matrix}$
Komische Szene (G^{dor} , G^{mix}) $\begin{matrix} \#\#\{ & G^{mix} & Giafer \\ & C^{lon} & Rosanno \end{matrix}$	Komische Szene $\begin{matrix} D^{lon} \text{ (2mal)} & \left. \begin{matrix} Sz.: \text{ Giafer-Elisa} \\ Sz.: \text{ Rosanno-Rosm.} \end{matrix} \right\} \\ d^{dor} & \\ g^{dor}, D^{mix} & \\ F^{lon} \text{ (2 Str.)} & \\ F^{lyd} \text{ (Duett)} & \\ Ballo \text{ in } F & \end{matrix}$	Komische Szene (e^{mol}) $\begin{matrix} c \text{ (Arioso)} & \\ D^{lon} & Ali \\ d^{dor} \text{ (Orchester allein)} & \\ \#\#\{ & C^{lon} & Ali \\ & e^{dol} & \\ & C^{lon} & \text{Duett} \\ & a^{dol} & \text{(Ali)} \end{matrix}$
$\begin{matrix} F^{lon} \\ F^{lyd} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{Große Arie der Rosmira} \\ \text{Ballo in } F \end{matrix} \right\}$		$\begin{matrix} C^{lon} \\ a^{dol} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{Schlußarie.} \end{matrix} \right\}$

Man sieht, daß hier weniger Wert auf gleiche Toniken gelegt ist, als auf das Bedecken größerer Strecken durch ein Tonartensystem. Überdies ergibt die ganze dramatische Anordnung*) eine gewisse Parallelität zwischen den Akten. Einen wirklich klaren Tonalitätsaufbau kann man indessen ohne Zwang nicht aufstellen, außer der allgemeinen Linie durch Anfang und Aktschlüsse:

C—F—F—C

Ein schönes Übergreifen der Form über 2 ganze Szenen muß indes gebucht werden. Es ist dies in den Szenen III. 7/8, wo Elisa und Rosanno sich wieder nähern. Sie singt zuerst allein die DC-Arie (Nb. 29) „Elisa spera“, in der ein sechstaktiger MS in e von 2 genau so langen HSätzen in a eingerahmt wird. Hierauf singt Rosanno eine von Rezitativen umgebene, genau so lange Arie, deren MS in C steht, während die beiden Außensätze in a nur Halbschlüsse bilden. Endlich folgt, das Ganze abrundend, die II. Strophe der ersten Arie, von Rosannogesungen: „Rosanno spera“. Dies ist also genau das Formprinzip, das ich in meiner Doktor-Dissertation**) „potenzierte Bogenform“ genannt habe. Schematisch ist dies so darstellbar:

$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der I. Arie} \\ \text{MS} \end{matrix} \right.$	6 Takte a	
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der I. Arie} \\ \text{(Rezitativ)} \end{matrix} \right.$	6 „ e	HS
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der II. Arie} \\ \text{MS} \end{matrix} \right.$	6 „ a	
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der II. Arie} \\ \text{MS} \end{matrix} \right.$	6 „ C	MS
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der II. Arie} \\ \text{(Rezitativ)} \end{matrix} \right.$	6 „ a	
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der I. Arie} \\ \text{MS} \end{matrix} \right.$	6 „ e	HS
$\left\{ \begin{matrix} \text{HS der I. Arie} \end{matrix} \right.$	6 „ a	

Noch ist der Rezitative dieser Oper zu gedenken, welche sich außergewöhnlich häufig (wenn auch immer nur für 2 Takte) zweistimmig gestalten — einmal sogar nachahmend — vor allem aber oft durch herrliche Ariosi sich ausschmücken. Ein solches, der Anfang der Kerker-szene III, 10 (Nb. 33) ist sogar bogenförmig gestaltet, indem sein aus $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{4}$ bestehender HS, in dem der BC immer die Singstimme nachahmt, nach einem längeren Rezitativ unverändert wiederholt wird, nur

*) Dent erwähnt S. 48, daß in jedem Akt eine Buffoszene üblich gewesen sei. In der Caduta dei Decemviri gäbe es deren 2 in jedem Akt. Hier sehen wir daselbe schon 17 Jahre früher. Übrigens handelt es sich bei der Honestà nur um feine Komik, manchmal in Verbindung mit den ernsten Personen.

**) Als Buch erschienen unter dem Titel: „Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner I. Bd.“ Berlin 1924 Max Hesses Verlag. In allen Formuntersuchungen folge ich der neuen Nomenklatur dieser Arbeit.

5 Alessandro Scarlattis Jugendoper.

daß dem Halbschluß noch kadenzierende BC-Takte angehängt werden. In einem Arioso des I. Aktes fällt der Wechsel presto und largo auf. Im Arioso II. 1 (Nb. 34), das übrigens auch mit schönen Nachahmungen arbeitet, kann die Sängerin ihre Verzweiflung durch plötzliche Hochversetzung der Phrase „oscura i raggi“ gut ausdrücken. Leider geht es schließlich für die Stimmung allzu lyrisch aus. — Auch Koloraturen gibt es im Rezitativ; so bei der Stelle, wo Giafer in Wut über Ali seine Verfolgung aufnehmen will: I. 14 (Nb. 35).

Obligate Stimmen interessieren Scarlatti in diesen seinen ersten Opern gar nicht.

In der Bibl. S. Cecilia in Rom liegt ein Arienband (kleines Längsformat in Pergament), welcher 28 Arien von Scarlatti, 3 von Pasquini und eine anonyme enthält. Von diesen Arien konnte ich die meisten bestimmen. 18 zu Anfang sind aus der Honestà, leider sind davon auch die Quartettarien nur mit BC ausgeschrieben. 2, vielleicht auch 5 sind aus Pompeo, 5 konnte ich nicht bestimmen. Jedenfalls muß der Band als fragmentarische Quelle vornehmlich zur Honestà gebucht werden. Es ist klar, daß dieser Band aus der römischen Frühzeit Scarlattis stammt und daß folglich die 5 nicht bestimmten Arien auch einer Frühoper angehören müssen. Würde man sie in einem Libretto finden, welches den Namen des Komponisten verschweigt, so könnte man auf diese Weise noch ein unbekanntes Werk des Meisters zutage fördern. Leider war für diese Arbeit die Zeit, die ich zur Verfügung hatte, nicht ausreichend.

Tutto il male non vien per nuocere.

(Dal male il bene.)

Diese Oper, die Dent nach dem TB von 1687 „Dal male il bene“ nennt, ist ausdrücklich als „Komödie“ bezeichnet. Tilla spricht am Schluß „La comedia è finita“ und im TB lautet die Überschrift über der Szenenfolge: „Apparenze della comedia“. Die Handlung stammt augenscheinlich aus dem Spanischen*). Das Typische dieser Stücke, ein von ihrem Bruder sorgfältig gehütetes Mädchen, das aber sogleich zu Beginn des Stückes in Begleitung ihrer Vertrauten maskiert eine Liebschaft anfängt, das Fortwirken dieser Liebschaft in Maske und vieles andere sind stehende Situationen des spanischen Theaters. Auch

*) Es ist bekannt, daß sich die italienischen Texte vielfach an spanische Vorbilder hielten. So hat sich nach Sandberger Busenello in seiner „Dido“ ausdrücklich auf spanische Vorbilder berufen. Wenn Sandberger gleichzeitig sagt, daß diese Libretti stark hinter den spanischen Dichtungen zurückbleiben, so stimmt das auch bei der vorliegenden Komödie, die beispielsweise mit dem ein wenig anklingenden Calderonschen Stücke „Es ist besser als es war“ verglichen, einen starken Rückschritt bedeutet.

daß gegen Schluß des III. Aktes eine Sentenz aufgetischt wird, die sozusagen den Inhalt zusammenfaßt, weist auf spanischen Ursprung der Handlung hin. Gewöhnlich war diese Sentenz gleichzeitig der Titel des Stückes. Sie heißt hier: „Tutto il male che vien non vien per nuocere.“

So ist die Oper auch in der einen Partitur, die in *Monte-Cassino* erhalten ist, betitelt. In dieser Handschrift, die Dent als „partly autograph“ bezeichnet, ist viel herumgestrichen und geändert. Äußerlich zeigt sie einen schönen Einband, mit einem Wappen, das ich auch auf den Einbänden der beiden Opern von Provenzale in *Rom* (*S. Cecilia*) gefunden habe. Dieses Wappen ähnelt am meisten dem des Papstes Paul IV., gehört also zweifelsohne dessen Geschlechte, der berühmten Neapolitaner Adelsfamilie der Carafa an*). Die Partituren müssen in ihre Bibliothek gekommen und dort eingebunden worden sein. Man kann hieraus Schlüsse auf Scarlattis Umgang in Neapel ziehen, von dem man so wenig weiß**).

Die zweite erhaltene Partitur besitzt die Berliner Staatsbibliothek (Mns. mus. 19643), eine schöne, zeitgenössische Kopie in Pergamentband Längsoktav, ohne Titel. Der alte Katalog hatte sie nach der Aufschrift auf dem Rücken „Doralba“ genannt. Ein eingelegter Zettel, der augenscheinlich von Dent herrührt besagt: „Opera by Alessandro Scarlatti. As proper title is „Dal male il bene“ (libretto at Brussels conservatoire). Score at Montecassino with the title „Tutto il male che vien non vien per nuocere“. See also: Sammelbd. d. IMG Nov. 1902. The Montecassino-score exhibits slight differences“. Das TB, von dem hier die Rede ist, ist mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn van den Borren zur Ansicht zugekommen. Sein Titel lautet: „Dal male il bene / Melodrama da rappresentarsi nel Regal Palazzo / per lo giorno natalitio della / Maesta / Di Marianna d' Austria / Reina della Spagna / Consecrato all' Eccellentissimo Signore / D Lorenzo Colonna***) / duca di Palliano / Gran Conte-

*) Nach Gothein, Die Kulturentwicklung Süditaliens, Breslau 1886, S. 290 und 313 waren die Carafa schon Ende des Mittelalters ein für die Geschichte des Königreichs Neapel wichtiges Adelsgeschlecht. Sie scheinen in ihrer Politik recht launisch manchmal für die Arragonier, manchmal für die Franzosen gewirkt, aber auch zwischen den Parteien der Barone und Seggi hin und her geschwankt zu haben.

**) In der während des Druckes dieser Arbeit erschienenen bereits zitierten Schrift von Prota-Giurleo treten die Carafa öfters als Trauzeugen und Taufpaten in Scarlattis Familie auf (s. u. S. 69. Anm.), eine glänzende Bestätigung meiner Hypothese. Auch andere Bekannte Scarlattis aus der höchsten Aristokratie Neapels erweist Giurleo, der S. 37 ausruft: „Dagl' illustrissimi nomi dei padrini potete considerare quanta estimazione godesse Al. Scarlatti nell' Olimpo partenopeo“.

***) Der Gran Contestabile Lorenzo Onofrio Colonna und seine Gattin Maria Mancini, sehr kunstsinnige Leute, lebten sonst in Rom. Ihr hat Cesti seinen Tito (1672), ihm Pasquini seine Donna ancora è fedele (1676) gewidmet. Nach dem plötzlichen Tode des Vizekönigs Haro del Carpio (15. November 1687) übernahm er schnell interimistisch die Regierung Neapels, bis die Neuwahl eines Vizekönigs von

stabile, Vicerè e Capitano Generale in questo Regno / In Napoli nella nuova stampa / di Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutii 1687 / — In der Tat sind die Rezitative dieses Textbuches und die der Berliner Partitur von Anfang bis zu Ende gleich, nur ein Rezitativ der Tilla am Anfang des III. Akts fehlt im TB. Ferner ist aber die Arie des Olindo III, 6 umgedichtet, eine Arie der Tilla I. 11 ist ganz, und bei 12 Arien ist die 2. Strophe im TB ausgelassen, ein Beweis, daß die Oper früher länger war und daß bei der Hoffestlichkeit 1687 alles sehr schnell gehen sollte. — Jedenfalls hat aber Dent die Oper richtig identifiziert, was Wotquenne in seinem Katalog noch schuldig blieb.

Es fragt sich nun, welche Partitur die ältere ist. Der Hauptunterschied zwischen ihnen ist der, daß die *Berliner* keine Ouvertüre und keinen Prolog hat. In der von *Monte Cassino* aber steht nach einer Sinfonia, die Dent als das erste Beispiel für die neue Form bezeichnet, ein köstlicher humoristischer Prolog, in welchem Tilla, die komische Alte, die Sänger der Oper einschließlich Kapellmeister Scarlatti herbeizaubert, die dann in Lob und Preis für den Vizekönig Haro del Carpio ausbrechen. Aus den hierbei namentlich genannten Sängern hat nun Dent die Zeit dieser Umarbeitung schließen zu können geglaubt und ist hierbei auf das Jahr 1696 verfallen, nicht daran denkend, daß damals Haro y Guzman längst tot war. Auch aus inneren Gründen muß die Umarbeitung der Oper die in *Montecassino* augenscheinlich vorliegt, in die erste Neapeler Zeit fallen. Wir finden nämlich, daß 4 umgearbeitete Arien (I. 14, II. 1, II. 10 und II. 14) Formtypen der Frühzeit aufweisen. Würde die Umarbeitung 1696 erfolgt sein, so hätte Scarlatti mit absoluter Sicherheit — das wird dem Leser später klar werden — Da-capo-Form gewählt. Ferner ist zu beachten, daß die Tenorrolle des Haupthelden in dieser *Montecassinoer* Partitur für Sopran umgeschrieben ist, womit die Oper nun 2 Kastraten- und 3 Frauen-Soprane*)

Spanien aus erfolgt war. Der neue Mann Fr. Benavides, Graf Stefano trat sein Amt schon im Januar 1688 an. (Vgl. Peter Gianone, Bürgerliche Geschichte des Königreichs Neapel. Übers. 4 Bde. 1758–70.) Das TB feiert natürlich zuerst in einem allegorischen Vorspiel den neuen Regenten.

*) Die angezogenen Verse, die die alte Tilla (Sopr) beschwörend singt, lauten:

Spedisci un farfarello, fino lacchè
e porti quà volando
in tutti i patti
Parabis e Scarlatti
L'Aquilano e Paoluccio,
Margherita, il ragazzo e Matteuccio.

Da von diesen Namen dann Parabis und Aquilano mit dem Tenorschlüssel, die anderen alle mit Sopranschlüssel wieder auftauchen, unter den letzteren aber 3 männliche Namen sind, so muß also auch noch eine Frauenpartie (Doralba oder Lucilda) von einem Kastraten dargestellt worden sein. Dieser Fall war ebenso gewöhnlich wie der umgekehrte, daß eine Frau in Hosenrollen auftrat. (Vgl. u. S. 98.)

enthält und nur die kleine Partie des gesetzten Liebhabers und die des Komikers Männerstimmen anvertraut blieben. Auch diese Sopranisierung der Oper weist auf die Jahre um 1686 hin, da beispielsweise der Clearco (1686) 7 Soprane und nur 2 Tenöre (komische Alte und ihr Partner) enthält, während in der von Dent angenommenen Zeit die Opern Massimo Puppieno und Caduta wichtige ernste Tenorpartien aufweisen, deren Träger sehr gut auch den Olindo hätten singen können.

Mir erscheint vollkommen sicher, daß die Oper (auch dem Stil nach) frühesten Datums, und daß der Titel, der sich in der *Cassinoer* Partitur hinter dem nachkomponierten Prolog befindet:

„Tutto il mal, che vien, non vien per nuocere. Opera a 7 voci.“

der ursprüngliche ist. Die erste Partitur hat Scarlatti — das ist natürlich Hypothese — für eine Privataufführung auf einem Landgute der Carafa, zu der der Vizekönig Haro eingeladen war, umgearbeitet. Dazu würde die Idee des Prologes gut passen*). Im Jahre 1687 mußte Scarlatti, als plötzlich beim Tode Haros der Regent wechselte, schnell eine Oper liefern. Er ließ das alte, dem neuen Herren unbekannte Werk wiederholen und gab ihm nur einen neuen Titel, den er einer ganz alten, sicher längst vergessenen römischen Oper entlehnte**): „Dal male il bene“.

Meine Annahme, daß die Oper ursprünglich ältesten Datums ist, findet in folgender Tatsache ihre Bestätigung. Schon 1681, also 6 Jahre vor der Neapeler Aufführung von Scarlattis „Dal male il

*) Dies erscheint mir jetzt absolut sicher, nachdem durch die während des Druckes herausgekommene Schrift von Prota-Giurleo (S. 33) festgestellt werden kann, daß der Herzog „von Maddaloni“, der sich schon 1680 die „Equivoci nel sembiante“ privatim hat vorspielen lassen (s. Croce S. 183), aus dem Hause Carafa stammt. Ohne Zweifel hat er Scarlattis Berufung nach Neapel gefördert und zum Dank hat ihm Scarlatti dann die Umarbeitung seiner 3. Oper gestiftet, die in *MC* liegt. Für die Aufführung kam das Opernpersonal während eines Besuches des Vizekönigs Haro überraschend auf Carafas Landgut. Man könnte für dieses Ereignis das Jahr 1685 annehmen, in welchem die Intimität groß gewesen sein muß, da Carafa-Maddaloni damals Taufpate von Scarlattis Sohn Domenico wurde.

**) Die Oper „Dal male il bene“ befindet sich im *Vatikan* — Barb. lat. 4387, alte Sign.: XLVIII. 155. — Hochformat in Pergament, ohne Titel. In dem Artikel über die musikalischen Schätze dieser Bibliothek in der *Rivista musicale italiana* 1905, S. 149 zeigt diese Oper eine andere Sign: Vat. Barb. 4376 und XLVIII. 144. Den von Goldschmidt (Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert, S. 98) angegebenen Titel habe ich dort nicht gesehen. Schon 1907 hat ihn Sandberger vermißt (vgl. „Beziehungen der Königin Christine zur italienischen Oper. Bulletin de la société Union musicologique V. 2. 1925, S. 129). Er macht auch in seiner ganzen Fassung nicht den Eindruck eines Originaltitels. Auch der Katalog der *Rivista* zeigt nicht diesen Titel. Dort heißt es: (Musica di Antonio Abbatini).

Die Sentenz „Dal male il bene“ zieht sich refrainartig durch das ganze Stück, wie es bei spanischen Komödien üblich ist. Am Schluß des I. Aktes wird über die Worte sogar ein dreiteiliges Terzett gesungen. Die Oper ist in der ganzen Struktur

bene“ gab es in Rom eine von den „Accademici uniti“ veranstaltete Aufführung einer Oper „Tutto il mal non vien per nuocere“, deren Autoren Ademollo (S. 166) nicht anzugeben weiß. Das TB dieser Aufführung hat sich nun in *BoL* und in der *Biblioteca Marucelliana* (Florenz) gefunden, und zwar mit der Titelbezeichnung „Comedia per musica“. Zwei weitere Aufführungen derselben Oper in Florenz 1686 und in Rimini 1694 bezeugen die 2 in *FCC* und *Mod* liegenden Textbücher. Allerdings enthalten sie alle keine Angaben über die Autoren, aber nach dem Satz im 3. Brüsseler TB der Rosmene (s. u. S. 106) ist es kein Zweifel, daß der Dichter Giuseppe Domenico de Totis ist, und infolge der genauen Übereinstimmung des Anfanges aller dieser Textbücher mit den Scarlattischen Partituren darf man wohl mit ausreichender Gewißheit annehmen, daß schon 1681 auch der Komponist Scarlatti war.

Die *Berliner* Partitur weist in ihrer Ausführlichkeit und ihrem Habitus so sehr auf eine Analogie mit der *Münsterer* Partitur der Rosmene (s. u. S. 108) hin, daß man geneigt ist, auch sie mit einer Florenzer Aufführung in Verbindung zu bringen, wo in der „Conversazione del Centauro“, bzw. in der „da S. Marco“ offenbar hoher künstlerischer Geist herrschte*). Das gefundene Florenzer TB bestätigt diese aus der Partitur geschöpfte Annahme.

Der Inhalt der Oper ist folgender: Ein Nobile der Bologneser Gesellschaft Adrasto (Ten) liebt die sich gänzlich spröde zeigende Doralba (Sopr), die von ihrem Bruder Celidoro (Sopr) streng gehütet wird. Dieser und die Schwester Adrasts Lucilda (Sopr) sind ineinander verliebt, erhalten aber die Einwilligung Adrasts nur, wenn Doralba dessen Frau wird. Dieser verlangt freiwillige Herzensneigung und ist jedem Zwange abhold. Nun ist aber Doralba schon wahnsinnig verliebt in den Freund der beiden Männer, Olindo (Ten, in Neapel Sopr,) dem sie sich aber immer nur maskiert gezeigt hatte, so daß er nicht weiß, daß die Maske,

noch sehr altertümlich, die lyrischen Nummern verschwinden gegenüber den Rezitativen. Am Anfang des I. und III. Aktes steht rechts in der Ecke: Abbⁿⁱ, während an der gleichen Stelle des II. Aktes, der auch von anderer Hand geschrieben ist, Maz^{li} zu lesen ist. Es handelt sich also um die von Eitner und Riemann erwähnte Oper von Abbadini und Marazzoli (1654), Text von Rospigliosi. Goldschmidt handelt von dieser Oper ausführlich in seinem Hauptwerk und erwähnt sie im Provenzale-Aufsatz. Kretzschmar spricht von ihr in der Geschichte der Oper S. 105, allerdings recht unklar. Der eine Satz läßt den Irrtum aufkommen, als sei die Oper von Mazzocchi, ein anderer Satz spricht sie nur dem Abbadini zu. Nach Wotquenne S. 49 des Textkataloges gibt es übrigens noch eine Partitur in der *Santa Cecilia-Rom*, die ich nicht gesehen habe. Vgl. über die Oper die Ausführungen R. Rollands (*L'histoire de l'opéra* S. 143) und Goldschmidts a. a. O. (S. 97 bis 107).

*) Über die Zustände der Florentiner Akademien wäre noch das mir unzugängliche Werk zu vergleichen: *Iscrizioni che si trovano negli Atti dell' Accademia Colombaria di Firenze*; pubblicate dal Dottore Lorenzo Cantini, socio della medesima e d'altre Accademie. In Firenze 1800. Nella stamp. Albizziniana. (zitiert nach Bonaventura. Pasquini.)

für die auch er schwärmt, Doralba ist. Fortwährende Irrtümer und heftige Eifersüchteleien, Konflikte zwischen Freundschaftspflicht und Liebe im Herzen aller 3 Männer beleben das Stück, bis schließlich der edelmütige Adrast, der inzwischen die heiße Liebe Doralbas zu Olindo bemerkt hat, auf Doralba verzichtet und so 2 glückliche Paare schafft, wozu natürlich als drittes noch das Dienerpaar Tilla und Falcone (im Neapeler TB Falchetto genannt) kommt.

In dieser Oper ist die Trennung von Rezitativ und lyrischer Nummer sehr gering. Es gibt wohl keine Oper Scarlattis, in welcher so viele Ariosi in die Rezitative eingeflochten sind und diese Stellen so leicht in die Arien hinübergleiten. Niemals finden wir ein Ritornell vor die Arie gestellt. Es folgt teils der Arie nach, teils trennt es ihre beiden Strophen. Sehr häufig sind jedoch auch die beiden Strophen durch rezitativische Einwüfe anderer Personen getrennt, wobei oft sogar lebensvoller Bilderwechsel (z. B. verstecktes Auftreten eines andern) stattfindet; dadurch wird die 2. Strophe in der sie umgebenden dramatischen Stimmung gleichsam variiert — ein feiner Zug! Aber selbst die BC- und Orchestervorspiele zu den Arien sind aufs äußerste eingeschränkt: In 14 Nummern beginnt die Singstimme ohne jede Begleitung*), in 26 Nummern gleichzeitig mit der Begleitung oder wenigstens im gleichen Takt, in 10 Nummern im zweiten, und ebensooft im dritten Takt und nur in 7 Nummern nach etwas längerem Vorspiel (3—6 Takte). Nicht weniger als 37 Ariosi fügen sich in die 76 Rezitative der Oper ein, nicht gezählt die zahlreichen, kleineren Melismen. Ist also für innige Verschmelzung von Lyrik und Rezitativ gesorgt, so ist das eigentliche Prinzip der Rezitativ-Beweglichkeit, das im Vermeiden der Ganzschlüsse besteht, noch nicht durchgedrungen. Wir hören in den rezitativischen Stellen beispielsweise der ersten beiden Szenen noch 9 vollkommene und 9 unvollkommene Ganzschlüsse und nur 1mal den Quartenabfall der späteren Rezitative, auch nur 2mal den Frage-schluß auf der Quint. An lebensvoller Lebhaftigkeit läßt es aber doch nichts zu wünschen übrig**). In der Begleitung herrschen Dreiklänge und Sextakkorde vor; Vorhalt 4—3 findet sich oft, 7—6 selten; der verminderte Septakkord kommt nicht vor; allerdings kann der Sextakkord mit kleiner 3 und großer 6 gelegentlich aus ihm entstanden gedacht werden, meistens ist dieser aber Ersatz für die Tezquartumkehrung des Dominantseptakkordes.

Accompagnatorezitativ gibt es nicht.

Die Ariosi sind immer mit BC begleitet, häufig in $\frac{3}{2}$, aber auch oft in $\frac{4}{4}$.

*) Diesen unbegleiteten Einsatz der Singstimme, der spannungserregend wirkt, bemerkt Kretzschmar (*Geschichte der Op.* S. 101) besonders bei P. A. Ziani.

**) Von der Steifheit beispielsweise des 1626 gedruckten Werkes Mazzochis „La catena d'Adone“ in welchem jeder Satz mit Ganz- oder Halbschluß endigt, kann keine Rede mehr sein.

Die in den Equivoci bemerkte Versetzung arioser Schlüsse von der *D* nach der *T* ist hier harmonisch noch reizvoller gemacht. In Nb. 36 finden wir so eine Versetzung von der *°D* in die *Tp*. In einem Arioso des II. Akts (Nb. 37) wird die Begleitungsfigur der folgenden Arie vorbereitet. Bogenförmiges Arioso, wie in der *Honestà* gezeigt wurde (Nb. 33) gibt es auch hier I. 13. Ja einmal wird der ariose Satz sogar dreimal (mit kleinen Varianten) wiederholt, so daß eine Art Rondo mit rezitativischen Zwischensätzen entsteht (Nb. 38). Wie weit sich das Arioso der Arie annähert, sieht man in Szene III. 13 (Nb. 39), wo man, wenn nicht der rezitativische Schluß wäre, von einer Arie sprechen könnte.

An geschlossenen Nummern gibt es in der Oper (16, 20, 16 =) 52 Arien, (2, 4, 3 =) 9 Duette, (2, 0, 1 =) 3 Terzette und 2 Quartette. 18 Nummern davon (7, 9, 2) bilden ein Ritornell dazu. Selbständige Orchesterstücke sind nicht vorhanden, in der *Berliner* Partitur auch keine Sinfonia. Die Sinfonia der Partitur in *MC* bespreche ich unten S. 227.

Von den Arien sind 25 (9, 11, 5) zweistrophig, 27 (7, 9, 11) haben nur eine Strophe. Gegen Schluß hin werden die einstrophigen Arien zugunsten der dramatischen Beschleunigung verhältnismäßig mehr. Aus dem gleichen Grunde sind im III. Akt die aufhaltenden Ritornelle, wie wir oben sahen, auf 2 beschränkt. Die II. Strophe, die sonst genau der I. gleicht, erleidet zweimal zugunsten besserer Deklamation Änderungen, die in Nb. 40 und 41 zu ersehen sind.

Eine tonartliche Abrundung ist in diesem Stücke nicht festzustellen. Da alle Akte rezitativisch beginnen (nur der III. mit einem Arioso) und ebenso enden, kann von einem Festsetzen des Tonalitätsbewußtseins nicht die Rede sein. Auch von den einzelnen Verwandlungen schließen sich nur drei, was nach Zufall schmeckt, tonartlich zusammen, wenn man nur von Arie zu Arie rechnet. Ich gebe Anfang- und Schlußtonart jeder Verwandlung an: (Rezitativtonart ist in Klammern gesetzt):

- | | |
|-------------------------------|----------------|
| I. 1. (D) A—B | II. 1. (a) A—B |
| 2. (B) d—a | 2. (g) g—g |
| 3. (C) c—D | 3. d—A |
| 4. (D) C—a | 4. D—a |
| 5. (e) C—C (g) | 5. (c) g—A (a) |
| III. 1. (C) a—F / (F) C—G (F) | |
| 2. (d) d—d / c—(a) | |
| 3. (e) C—C (D) | |

Begleitet sind sämtliche Ensembles und (12 + 17 + 7 =) 36 Arien vom bloßen BC, während das Orchester nur in (4, 3, 9 =) 16 Arien

mitwirkt, und zwar 14 mal als vollständiges Quartett, 1 mal mit nur 2 Geigenstimmen und 1 mal mit einer in Violinschlüssel geschriebenen, obligaten Stimme (Nb. 56). Diese könnte dem Charakter der Arie nach ehestens einer Flöte zugeteilt worden sein (aber vielleicht auch Violin-solo oder Oboe). In der bedeutenden Vermehrung der instrumentierten Arien im III. Aufzuge ist ein Wunsch nach künstlerischer Steigerung zu erblicken, der mit der oben erwähnten dramatischen Acceleration Hand in Hand geht.

Nach der inneren Gestaltung teilen sich die Arien in

- 8 (4, 3, 1) mit Ostinatobaß, dazu ein Duett,
- 23 (6, 9, 8) Da-capo-Arien mit mehr oder weniger freier Reprise,
- 15 (4, 5, 6) Seicento-Arien,
- 2 zweiteiligen und
- 4 in eigentümlicher Form.

Unter den nachkomponierten hat eine (II. 10) deutliche Barform, auch zwei andere wiederholen den I. Teil und noch eine vierte entbehrt ebenfalls des Da capo. Besondere Beachtung verdienen in dieser Oper die vielen Ensembles:

Wir haben schon bemerkt, daß die Formen in den Ensembles noch am wenigsten ausgebildet sind. Sie liegen gleichsam auf dem Gebiet des Rezitativs, das eben in der Wahrheit des Ausdrucks dahin gelangt, eine lebhaft Unterhaltung bis zum unmittelbaren Abnehmen der Worte aus des Andern Munde, ja sogar bis zum Zugleichsprechen nachzuahmen. Am meisten dieser alten Art entsprechend sind noch die beiden Schlußquartette des III. Akts; das eine ein bloßes Nacheinandersingen der 4 Personen (Nb. 42) in drei $\frac{6}{8}$ Takten. Nach einer Rezitativstelle kommt das zweite (im selben Nb.). Es ist länger, beginnt mit zweimaligem paarweisen Einsatz und vereinigt 2 mal alle 4 Stimmen zu Ganzschlüssen in d und C. Das Ganze ist auffallend eurhythmisch gebaut. Nach der ersten dreihebigen Anfangsphrase folgen 4 Phrasen von je 4 Hebungen mit Teilschlüssen in d, C, C, C. Die letzten 3 scheinbar gleichen Schlüsse sind jedesmal aus anderem harmonischen Gebiet hereingeführt. Das Ganze hinterläßt einen ausnehmend munteren Charakter allgemeiner Zufriedenheit.

Auch in den 3 Terzetten herrscht das „Nacheinander“ vor. Einzig in dem Terzett I. 10 (Nb. 43) vereinigen sich 2 Stimmen 4 mal zu Ganzschlüssen der Teile. Aber ein Formungsstreben zeigt sich deutlicher. So besteht das eben genannte Terzett, in welchem Lucilda und Celidoro heftig streiten, während Olindo beruhigt, aus 2 gleichen Strophen. Jede Strophe ist wieder bogenförmig, indem der ruhige Mittelsatz Olindos von den heftigen Zankereien des Liebespaares, die allemal in einen weinerlichen Largoschluß auslaufen, umschlossen wird. Die Bauart wird in folgender Darstellung klar:

{ Zank—Largo	Gzs. G 7	Hebungen	} I. Strophe.
{ MS: Olindo	Gzs. G 6	„	
{ Zank—Largo	Gzs. C 9	„	} II. Strophe.
{ Zank—Largo	Gzs. G 7	„	
{ MS: Olindo	Gzs. G 6	„	
{ Zank—Largo	Gzs. C 9	„	

Die beiden anderen Terzette hingegen sind nur auf das Nacheinander gestellt.

Auch die Duette sind im allgemeinen nichts als lebhaft fast rezitativische Gespräche. So das Duett III. 8 (Nb. 44), das in wacklicher Tonalität immer zwischen g und F hin- und herschwankt, trotzdem aber deutlich die Seicentoform zeigt: m3-n5-n5. In einem anderen Duett kann man Da-capo-Aufbau merken. Noch deutlicher ist dieser im Duo II. 12. Der anfangs chromatisch absteigende Baß (siehe Nb. 45) läßt einen Passacaglio vermuten. Das trifft aber nicht zu. Nach 12 Hebungen ist ein guter a-Ganzschluß erreicht, an dem beide Stimmen beteiligt sind. Der MS (15 Hebungen) vereinigt die Stimmen 2 mal zu einem Halbschluß und einem Ganzschluß in e, worauf der Anfang wieder eintritt und mit Umwechslung der Singstimmen und Kürzung auf 8 Hebungen zum gleichen a-Ganzschluß führt, worauf ein ungewöhnlich langes (13 Hebungen), sanftes Orchesterritornell die Stimmung ausklingen läßt: Die beiden Geschwister haben sich Trost zugesprochen und ihn gefunden. Köstlich gearbeitet ist das Duett II. 10 über einen Ostinatobaß, das unten besprochen wird (Nb. 363.) S. 201.

Gehen wir nun auf seelische Momente in den Arien ein, so erkennen wir deutlich, daß das Interesse an den dramatischen Charakteren Einfluß auf die Güte der Musik hat. Bei weitem die fesselndste Figur in dem sonst schwachen Stücke ist Doralba. Sie spielt vor den Augen des sie bewachenden Bruders eine kalte Spröde, ist aber innerlich von funkelnder, heimlicher Liebe durchtobt, so daß sie sich nicht scheut, d. h. wenn sie maskiert ist, dem Liebhaber gegenüber, der nach wenigen Worten ihre „fede“ verlangt, herauszuplatzen: „È già tua“. Ihr innerer Zwiespalt zeigt sich am besten in der Szene I. 13, in der sie in einem von einem schönen Arioso bogenförmig umschlossenen Rezitativ klagt, was alles auf sie einströme. Die darauf folgende Orchesterarie, „crudo Amor“ beginnend, bringt denn auch in den folgenden 2 Takten eine Vereinigung von 4 Motiven (Nb. 46), die trotz ihres harmonisch glatten Ineinandergehens wegen des sehr verschiedenartigen Affektgehalts, den man auseinandergelegt merkt, den Eindruck eines kampffartigen Durcheinanders machen. Noch besser zeigt sie ihren inneren Zwiespalt in der Arie III. 4 (Nb. 47), einer vierteiligen Arie in der Art der 2 oben beschriebenen Honestà-Arien. Man beachte hier noch die Tonwieder-

holungen in der Bratsche zur Schilderung der Härte. — Ganz merkwürdig ist die Arie II. 10, in der das Orchester zu einem sich 10 mal auf gleicher Stufe wiederholenden Ostinatobaß die Worte „foco“ und „accende“ in verschiedenen Variationen illustriert, in kurzen, funken-sprühenden Staccati eine Art Feuerzauber des 17. Jahrhunderts bildend. Ich teile einige Variationen in Nb. 48 mit. In dieser Arie ist außerdem folgendes bemerkenswert: Die Dichtung hatte hier eine Strophe vorgesehen, da die Reime zwischen Vers 1 und 5, sowie zwischen 2 und 6 das Ganze zur Einheit zusammenschließen. Die Strophe heißt:

Se il foco ch'accende
Amore in un petto
la pace distrugge,
perchè non si fugge?
Se il laccio che tende
il Dio pargoletto
ministro è di doglie,
perchè non si scioglie?

Dennoch hat Scarlatti das Ganze in 2 musikalische Strophen geteilt, von denen jede nur 4 Zeilen behandelt. Kokette Kälte spricht aus der Arie II. 10 (Nb. 49), auch aus I. 15 (Nb. 50), in der ein geschwätziger Ostinato der leichtfertigen Melodie spottet. Aber innige Liebe singt aus den Arien I. 4 und II. 1 (Nb. 51 und 52). Tiefe Trauer bringt in II. 13 (Nb. 53) der neapolitanische Sextakkord hervor. Dieser spielt auch in Arie III. 10 eine Rolle, die im übrigen den edelsten Schmerz in eine fast erhabene barförmige Melodie bannt, von der unten die Rede sein wird. Siehe Seite 211 und Nb. 392. Eifersüchtige Wut spricht aus III. 5 (Nb. 54), wobei die Hemiole eine köstliche betauernde Wirkung ausübt. Auch in Arie III. 17 (Nb. 55) ist die Hemiole von ausschlaggebender Wirkung, in der man förmlich die Tränen Doralbas hervorbrechen hört, trotzdem die ganze Arie ein merkwürdiges Helldunkel zwischen Leid und Freude atmet, weiß doch Doralba nach dem Verzicht Adrastos schon gewiß, daß ihr Glück begründet wird. Den Höhepunkt aber bildet sicher die f-Moll-Arie III. 3 (Nb. 56) mit einer oligaten Stimme, wo besonders die Schlußphrase des Mittelsatzes von wahrhaft schneidender Wirkung ist.

Diese schöne Arie sucht Lucilda noch zu übertrumpfen. Es gelingt ihr aber nicht, die Seele des Schmerzes so sehr aus der Melodie selbst herauszuholen — die Schlußphrase mit der neapolitanischen Sext ausgenommen — als vielmehr aus der Wirkung zusammentreffender dissonierender Wechselnoten in der reichen Quartettbegleitung. Ich mache in dieser ganz mitgeteilten Arie (Nb. 57) durch * auf solche Stellen aufmerksam, wobei besonders Takt 8 zu beachten ist, in dem e, fis und g zusammentrifft. Diese Art der Wechselnoten-anwendung ist zwar in jener Zeit sehr häufig, man darf aber nicht glauben, daß deshalb das

Gehör für diese Dissonanzen gänzlich abgestumpft gewesen wäre. Dann wird aber auch das Tiefgehen der Stimme auf „gl'affanni“ sowie die um eine Quart vertiefte Wiederholung des ganzen Nachsatzes von ergreifender melodischer Wirkung gewesen sein. — Lucilda ist ein sinniger Charakter. Sie sucht öfter in der Schönheit der Natur Trost, der aber immer in Sentimentalität umschlägt. So geht die Naturbetrachtung der Szene II. 5, in welcher auffällt, daß nicht der geringste Versuch irgendwelcher tonmalerischer Wirkung gemacht wird*), in das Arioso (Nb. 36) aus, an welches sich die wundervolle g-Moll-Arie (Nb. 58) anschließt. Auch Arie II. 11 (Nb. 303) bringt keinerlei Anspielung auf die „Aure leggiere“ der ersten, noch auf die „Sorgenti chiare“ der zweiten Strophe, enthält aber eine harmonisch merkwürdige Schlußwendung ins sentimentale Gebiet. Ganz in Sentimentalität getaucht ist die 2. Arie in derselben Szene (d-Moll), die über einem wundervollen Ostinato gebaut (s. u. S. 199, Nb. 355) ergreifende Töne anschlägt. — Wenn Lucilda nicht klagt, ist sie wild eifersüchtig. Der Gegensatz der beiden Stimmungen wird so recht klar in Arioso III. 13 (Nb. 39). Eifersucht allein durchtobt die Arie III. 14 (Nb. 59), wo sich ihre Wut in einem nach einem heftigen Gange erreichten Triller von fast 3 ganzen $\frac{6}{4}$ Takten entlädt, worauf die Kadenz jäh abstürzt. Noch wütender klingt Arie I. 3 (Nb. 60), wo sie unter dem Toben rasselnder Baßfiguren gegen Celidoro, der sie versichert hatte, sie treu zu lieben, losfährt: „Amante, ma offesa“, und im 2. Vers „Son nume, ma irato...“. Recht unbedeutend erscheint mir die Arie I. 9 (Nb. 61), die nur formal interessant ist, weil hier beinahe ein „vollkommener Bogen“ entsteht.

Von den Männerpartien ist Olindo die bedeutendste. Er singt zwei schöne Ostinato-Arien I. 1 und 10 (Nb. 362 und 353) und das in Nb. 38 mitgeteilte rondoförmige Arioso. Die Arie I. 3 (Seicentoform mit Senkung des Nachsatzes in die Terz) wird unten besprochen (Nb. 398), S. 216 und 218. Mit den Arien II. 1, II. 14, I. 14 (Nb. 62), in der sich die später im Anacreonte herrschende Rhythmik zeigt, scheint Scarlatti selbst nicht zufrieden gewesen zu sein, denn er hat sie bei der Neuaufnahme der Oper gänzlich umgearbeitet. Die Umschreibung der Partie in Sopran ist dafür nicht der Grund; denn er hat in anderen ähnlichen Fällen, z. B. in Rosmene schöne Arien einfach transponiert. Die Arie II. 4, deren Einleitung Nb. 37 angegeben ist, bildet ein Gegenstück zu Doralbas Arie III. 4 (Nb. 47). Auch hier wird ein heftiger Gegensatz durch Gegenüberstellung des Allegrotheiles zu einem sentimental $\frac{3}{2}$ Largo gezeichnet. Nur wird er hier in straffere Form gespannt; es sind zwei sich tongetreu wiederholende, zweiteilige Strophen,

*) Anders als in der *Honestà* und im *Clearco*, wo das Orchester sich mit Naturschilderungen gern abgibt.

deren jeder Teil in der Tonika schließt. Über die harmlosen Da-capo-Arien II. 4 und II. 16 kann man zur Tagesordnung übergehen. In der Arie III. 10 (Nb. 63) fällt die tumultuose Begleitung von zwei Violinstimmen ohne Bratsche auf.

Der Primo uomo (Celidoro) ist in dieser Oper auffallend schlecht bedacht. Vielleicht wurde in der Nachwirkung von Innozenz des XI. Befehlen die Doralba vom Primo uomo gesungen. Jedenfalls hat Celidoro nur fünf Arien zu singen. Von diesen hat III. 12 (Nb. 64) einen in Tempo und Taktart kontrastierenden MS, während II. 9 (Nb. 65) dadurch fesselt, daß das einleitende, sehr ausdrucksvolle BC-Motiv weder in die Singstimme übergeht noch diese begleitet, sondern ganz vereinzelt in dem nur einmal wiederholten Vorspiel stehen bleibt. Die Singstimme selbst behilft sich dann mit dem bekannten gehäuften Seufzermotiv in Sextenbegleitung, das der ganzen DC-Arie bis zu ihrer aufschwingenden Coda einen larmoyanten Charakter verleiht. In der Arie II. 3 finden wir die Vorschrift: „Larghissimo, assai assaisissimo“, einen Beweis, daß Scarlatti die Mäßigung in der Anwendung von Tempomüancen, die er in einem Brief an Ferdinand von Toscana empfohlen hat (vgl. Dent, S. 104), nicht zu allen Zeiten angewandt wissen wollte. Ich glaube vielmehr, daß er in seiner Jugendzeit beispielsweise in den oben besprochenen Kontrastarien Olindos und Doralbas eher an übertriebene, als an abgeschwächte Tempogegensätze gedacht hat. Der Arie „Certi raggi“, II. 10 (ursprünglich Seicentoform) hat Scarlatti in der Umarbeitung — ohne daß eine Stimmumlegung nötig war — deutliche Barform (7 + 7 + 16) gegeben. In der Arie III. 7 (Nb. 66), in der Celidoro abwechselnd mit Adrasto die Furien des Cocytus anruft, ist die lärmende Streicherbehandlung vorgebildet, die dann 3 Szenen später auch die Musik Olindos ergreift.

Die Partie des Adrasto ist klein. Er hat außer der besagten II. Strophe nur 4 Arien zu singen und nur in 2 Ensembles mitzuwirken, also ein gewaltiger Abstand von Olindo und Doralba, die in 19, bzw. 17 Nummern beschäftigt sind. Seine fesselndste Arie ist I. 6 (s. u. S. 199, Nb. 354) in der ein Ostinatobaß in c treffend den bohrenden Schmerz seiner Liebe zeichnet.

In den beiden Buffopartien findet sich nichts Burleskes. Schon daß die komische Alte nicht einem Tenor, sondern einer tiefen Sopranistin (eine Arie ist in Altschlüssel geschrieben) anvertraut ist und der Stimmumfang des Falcone weder nach Höhe noch nach Tiefe übertrieben ist, beweist, daß es sich um keine groteske Komik handelt. Das sieht man auch aus der Musik selbst, beispielsweise aus Tillas Arie I. 12 (Nb. 67).

Im ganzen Stück ist eben ein feinhumoristischer Ton festgehalten, wie er einer solchen Komödie zukommt, die man, wenn auch geschmacklose Übertreibungen vermieden sind, doch der Gattung „komische

Oper“ zuzählen muß*). Ich begreife nicht, wie Dent (S. 127) erklären kann, „il Trionfo dell'onore“ sei die einzige komische Oper, die Scarlatti je geschrieben habe. Im Gegenteil scheint mir „Tutto il male non vien per nuocere“ und seine Umarbeitung „Dal male il bene“ zu beweisen, daß Scarlatti schon in seiner Jugend den Versuch gemacht hat, die Komik, die sich in der venetianischen Oper schon so breit machte, zu veredeln. Daß dieser Versuch nicht öfter wiederholt wurde, wenigstens soweit die Quellen sprechen, scheint ein Beweis, daß er damit trotz der recht guten Verbreitung der Oper, die wir ja in Rom, Neapel, Florenz und Rimino vorfanden und trotz Crescimbenis Bericht**), die Oper sei „con inesplicabile applauso“ gegeben worden, nicht auf dauernde Gegenliebe beim Publikum stieß und daß er die Komik nach dessen Geschmack in ihrer von der Tragik sich abhebenden Stellung (Buffoszenen und Intermezzi) lassen mußte. Wenn Sandberger in seinem Opernkolleg bei Gelegenheit der oben in der Anmerkung erwähnte Oper „Dal male il bene“ sagt, daß der Weg der kunstgemäßen Lustspieloper Ruspigliosis nicht weiterverfolgt wurde, bis im 18. Jahrhundert Goldoni auftrat, so ist in dieser Zwischenzeit die vorliegende Oper Scarlattis als Ausnahme zu buchen, die sich von jenem Werke Ruspigliosis den zweiten Titel geborgt hat.

Ein „dramma civile“ „La Doralba“ von Bernardino Moscheni von den „accademici Cheti“ in Lucca 1683 aufgeführt und dem Fürsten Francesco di Medici gewidmet (TB in *BrC*) hat nichts als den Namen der Heldin mit unserem Stücke gemein.

Il Lisimaco.

Es ist auffallend, daß Dent in der ersten römischen Zeit zwischen „Honestà“ und „Pompeo“ keine einzige Oper Scarlattis nachweisen konnte, ist doch anzunehmen, daß sich der Komponist nach seinen 2 leichten Erfolgen auf diese Musikgattung gestürzt hat. Ja man möchte sogar glauben, daß er durch seine Ernennung zum Hofkapellmeister der Königin Christine direkt verpflichtet war, für sie mehr solche Werke zu liefern.

*) Abert (Mozart I, S. 405) sagt: „Die Buffokunst tritt uns in 2 Formen entgegen, als Intermezzo und als Volloper. Die frühere Annahme, daß sich die zweite Form aus der ersten allmählich entwickelt habe, läßt sich nach den neuesten Forschungen nicht mehr aufrecht erhalten.“ Das vorliegende Stück ist ein Beweis für Aberts Ansicht. Wenn er allerdings S. 403 sagt, daß diese Operngattung „von der musikalischen Form des Liedes in allen seinen verschiedenen Schattierungen“ und „nicht vom dramatischen Rezitativ“ ausgegangen sei, so stimmt dies hier ebenso wenig, wie bei den vom Rezitativ fast erdrückten älteren Opern „Dal male“ und „Chi soffre“.

**) Notizie istoriche III. 11. Die Oper heißt dort übrigens „Doralba ovvero Tutto il mal non vien per nuocere“. Vgl. ob. S. 67.

Nun habe ich durch die Identifizierung der eben beschriebenen Oper mit Dents „Dal male il bene“ ein bedeutendes Werk in diese Zeit versetzt. Im gleichen Jahre (1681) ist nun aber auch ein „Lisimaco“ (TB: *BrC*) der Königin von Schweden in Rom gewidmet worden. Ademollo (S. 165) schreibt dazu: „Libretto d'incognito, musica di Comagio Baldosini“, ein Name, der auf dem Titel vorkommt. Wotquenne weist nach, daß dieser Name ein Anagramm des Dichters ist, welches in Giacomo Sinibaldo aufzulösen sei.

Es ist bemerkenswert, daß wir hier in einem der Königin gewidmeten Stücke zum zweiten Male den Fall finden, daß sich der Autor verhüllt (s. o. *Honestà-Parnasso*). Ob das mit der Akademie der Königin zusammenhängt, in deren Tochteranstalt, der „Arcadia“, ja auch die Beinamen ihr Wesen trieben? Der Titel dieses TB heißt:

Il Lisimaco / drama per musica / di Comagio Baldosini / Rap-presentato in Roma / dedicato / alla sacra Real Maestà / della / Regina / di / Svetia / in Roma / per Giacomo Dragondelli 1681 /

Dragondelli unterschreibt die Widmung, die deutlich auf die literarischen Reformbestrebungen der Königin zugeschnitten ist:

„Quel Lisimaco, che seppe in un Serraglio sbranare i Leoni, non si confida hora delle sue forze per sottrarsi in un Teatro ai ruggiti e ai morsi de Letterati; corre per tanto a piedi della M. V. non già per ricovrarsi contro di loro all'ombra della sua reale protezione, sapendo molto bene l'Autore di esso, che le punture de saggi, a guisa dell' hasta d'Achille, risanano, e amaestranò all' hor, che feriscono, ma per sottoporsi più tosto all' erudite censure di V. M. dalle quali si stimarebbe reso più glorioso, che da gl'applausi d'una Roma.“

Aus dem „Al discreto Lettore“ geht hervor, daß das TB bereits die Umarbeitung eines älteren Stückes ist*), und daß der Autor bejahrt ist „cercando già tempo fa tra le Muse qualche riposo ad un cervello stanco“**).

Als später, 1682, dieselbe Dichtung in Perugia aufgeführt wird, zeigt sie den Namen des Dichters unverhüllt, sonst stimmt sie Wort für Wort mit dem römischen TB überein, sogar die Vorreden (TB: *BrC*). Ihr Titel heißt: Il Lisimaco / drama per musica / di Giacomo Sinibaldo /

*) Die Unterschiede zur ersten Ausgabe sind genau angegeben. Keineswegs bezieht sich das aber auf das Libretto: Il Lisimaco, das von Ivanovich gedichtet und von Pagliardi komponiert, 1673 in Venedig gegeben wurde und eine ganz andere Handlung hat.

**) Diese Äußerung beruht auf Bescheidenheit des Dichters, denn er war damals erst 40 Jahre alt. Nach Crescimbeni, Notizie istoriche degli Arcadi morti. I. Bd. S. 173. Sein dortiger Biograph — Crescimbeni selbst — (Arcadischer Name: Alfesibeo Cario) gibt seine Lebensdauer von 1641—1720 an und hebt unter seinen Dichtungen Lisimaco, Celidaura, Amore al punto und Giunio Bruto ov. la Caduta de' Tarquinii hervor.

Rappresentato in Perugia / nel teatro / degl'accademici / insensati /
In Perugia / per il Zecchini MDCLXXXII / c. l. d. s. /

Endlich erscheint die Dichtung im selben Jahr, für Legrenzi neuerlich umgearbeitet, in Venedig (TB: *BrC*), wo erzählt wird, das Stück sei das Jahr vorher vor der Königin von Schweden mit großem Erfolg gespielt worden. Jetzt sei es von Legrenzi neu komponiert worden. Der Titel ist geändert in: „Lisimaco / riamato da / Alessandro / dr. p. m. / di Giac. Sinibaldo da / Roma / Riformato all'uso di Venetia da / Aurelio Aureli / Per recitarsi nel Teatro Vendra / mino a S. Salvatore / L'anno MDCLXXXII / Consecrato / all... / Giov. Battista / Mora / Nobile Veneto / In Ven. 1682 / per Franc. Nicolini / c. l. d. s. /

Auch dies beweist, daß das römische TB von jemand anderem komponiert sein muß. Somit ist der Komponist der römischen Aufführung im Dunkeln. Pagliardi, der schon 1673 in Venedig einen von Ivanovich gedichteten *Lisimaco* herausbrachte, kann der Komponist der römischen Aufführung nicht sein*). Ich neige dazu, wegen der Widmung, diese Oper Scarlatti zuzuschreiben, ohne natürlich sichere Beweise bringen zu können.

Ganz natürlich würde es dann erscheinen, daß diese Oper im Anfang des Jahres 1683 (nach Croce S. 188) in Neapel auftauchte, als Scarlatti dort seine Probezeit ablegen mußte. Siehe darüber unten S. 91. Für die Neapeler Aufführung gibt ja auch Florimo als Dichter Giacomo Sinibaldi an; man kann also leicht an eine Wiederholung der römischen Aufführung von 1681 denken. Croce bezweifelt die nunmehr höchst gerechtfertigte Angabe des Dichters, da er nur von dem *Lisimaco* des Ivanovich Kenntnis hat**).

Ich betone nochmals, daß es sich bei meiner Annahme, diese Oper gehöre Scarlatti an, um reine Hypothese handelt. Es ist aber notwendig, auch solche Vermutungen zu buchen, weil durch wissenschaftliche Verfolgung solcher Spuren die Kenntnis erweitert werden kann.

*) Alberto Cametti („Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma“, publiziert in der „Nuova Antologia.“ 1911. Oct.) hält Pasquini für den Komponisten, ihm schließt sich Sandberger (a. a. O, S. 136), Bonaventura (a. a. O., S. 53) an. Alle stützen sich auf Saverio Barlettani Attavanti (arkad. Name: Eulisto Macariano) der in seiner Biographie Pasquinis (in Crescimbeni Notizie istoriche degli Arcadi morti. II. Bd. 1720, S. 330) etliche Opern, darunter den *Lisimaco* aufzählt. Da diese aber nicht datiert sind, könnte die erste Bearbeitung des Textes, von der das TB spricht, mit der Musik von Pasquini schon in Sinibaldis jüngere Zeit fallen, während die Umarbeitung von 1681 doch mit Scarlatti in Verbindung gebracht werden könnte.

**) Von dieser Aufführung sagt Bonaventura S. 159, man wüßte nicht, ob sie von Pasquini, Pagliardi oder Legrenzi gewesen sei. Von Pagliardi war sie sicher nicht.

L'Anacreonte Tiranno.

Die an Scarlattiwerten so reiche *Santinibibliothek* in Münster i. W. besitzt die Partitur und damit die einzigen musikalischen Überreste dieser Oper. Die Partitur trägt den Namen Scarlattis. Es ist aber ein Problem, ob sie nicht unter falscher Flagge segelt. Ihr Text deckt sich mit keinem der 2 vorhandenen Textbücher, die Dent als zu Scarlatti gehörig festgestellt hat (S. 207). Das eine (*N*) entstammt einer Aufführung in Neapel S. Bart. und ist der Signora Anna Maria di Benavides am 9. Febr. 1689 von Nic. Vaccaro gewidmet. Wohl in vielen Teilen sehr ähnlich, enthält es eine Person mehr als die Partitur, die *Arsinda*, der sogar ein Verwandlungsschluß anvertraut ist. Der I. und III. Akt schiebt nach der 6., bzw. 7. Szene eine, der II. Akt nach der 11. sogar 3 Szenen ein. Das zweite TB (*BrC*), nur „Anacreonte“ betitelt, niemandem gewidmet, aber auf dem Titel eine Aufführung „nella villa di Pratolino“ bezeugend, 1698 in Florenz ohne Autorennamen gedruckt, stimmt in den Rezitativen, man kann sagen Wort für Wort, mit den Noten überein, von kleinen stilistischen toskanischen Wortverbesserungen und unbedeutenden Kürzungen abgesehen. Aber was die Arien betrifft, so liegt eine vollständige Umarbeitung vor. In den 3 Akten sind nur (10, 5, 5) 20 Arien des Partiturtexes stehen geblieben, während (8, 12, 11) 31 verändert, etliche ganz gestrichen sind. Die Schlußszene des II. Aktes ist vollständig umgedichtet.

Wenn man nun aber die Partitur mit dem TB des Bussani vergleicht, welches Sartorio 1678 für Venedig*) komponiert hat (*BrC*), so findet man, daß dieses fast Wort für Wort mit der Partitur übereinstimmt. Nur 2 Arien, II 17 und II 24 sind anders und fast alle zweiten Strophen in den Arien des Textbuches sind in der Partitur weggelassen. Da das vielleicht nur Faulheit des Kopisten war, so könnte man zu der Ansicht neigen, daß die *Münsterer* Partitur nichts anderes ist als die Oper Sartorios selbst, die nur fälschlich mit Scarlatti bezeichnet ist. Dies würde manche Steifheit der Musik, die recht wenig nach Scarlatti aussieht, erklären. Ist diese Partitur aber doch von Scarlatti, dann bewiese sie, die weder mit dem Neapeler noch mit dem Pratolinoer Textbuch übereinstimmt, somit noch eine dritte Aufführung unbekannten Orts und Datums. Diese müßte aber dann dem Stil nach in die allererste Frühzeit Scarlattis gesetzt werden. Wir werden nicht fehl gehen, wenn wir sie in diesem Falle ungefähr in das Jahr 1682

*) Die Angabe „1673“ bei Kretzschmar D. venez. Oper S. 11, Anm. ist ein Druckfehler. Vgl. Galvani „I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII.“ Mailand 1878, S. 90 und Glorie Nr. 160. Das Werk war Pietro Ottoboni, dem Sohn des Antonio Ottoboni gewidmet, so daß durch dessen Bibliothek sehr leicht die Verwechslung der Autorschaft entstehen konnte.

6 Alessandro Scarlattis Jugendorper.

setzen, aus welchem uns gar keine Opern Scarlattis bekannt sind*). Das ist natürlich nur Vermutung, die sich rechtfertigen läßt, wenn man die zwei unveränderten Arien für genügend hält, um eine Neukomposition anzunehmen. Viel richtiger erscheint es mir, die *Münsterer* Partitur dem Sartorio zuzuschreiben und anzunehmen, daß Scarlattis Umarbeitungen in Neapel und Florenz, die mit den Textänderungen Hand in Hand gehen, gänzlich verloren sind. Dennoch will ich die Oper genau analysieren.

Der Text**) stammt also sicher von Bussani, dessen Drama schon 1678 Sartorio für Venedig vertont hatte. Wenn da auch Eifersucht, Verkleidung, Kreuz- und Querlieben, das ständige Rüstzeug der Barockoper, seine Rolle spielt, ist der Dichtung doch zugute zu halten, daß die Leidenschaften begreiflich entwickelt sind, und daß unmögliche Großmütigkeiten nicht vorkommen.

Durch den Titel lasse man sich nicht verleiten, eine Fabel aus des lieblichen Lyrikers Dichterheim zu erwarten. Der Librettist hat, wie im Pratinoloer TB zu lesen ist, den Namen des Tyrannen Nicrocreonte des Versklanges wegen in Anacreonte geändert. Dieser Usurpator von Cyperns Thron hatte Oronte, den Prinzen von Cypern als Kind vertrieben und dessen Schwester Alba in der Wiege töten lassen, um seine ungerechte Herrschaft zu befestigen. Das Kind wird aber vom Abderiten-Philosophen Anassacro (Baß) gerettet und als seine Tochter Rosiclea aufgezogen (Sopr). Der Philosoph, ein aufrechter, tapferer Mann war auch einst Anacreontes Lehrer gewesen und versucht seiner Tyrannis und Mädchenjagderei kühn entgegenzutreten. Da ihm dies nicht gelingt, tritt er für den rechtmäßigen Erben des Throns, Oronte (Sopr) im Herzen und dann auch mit der Tat ein. Er meidet den Hof und lebt in stiller Abgeschiedenheit seinen Studien, der Erziehung Rosicleas und einer Schar von Schülern. Unter diesen war einst auch Florimondo, der Prinz von Korinth (Sopr), der mit Rosiclea eine heimliche, von ihr heftig erwiderte Liebelei angefangen, aber nach Griechenland zurückgekehrt in Theben die Königs Tochter Cirene geheiratet hatte. Am dortigen Hofe hatte auch Oronte Zuflucht gefunden und sich mit Cirenas Schwester Isifile (Sopr) vermählt. Nach Cirenas frühem Tode, erwacht in Florimondo die Liebe zu Rosiclea aufs neue und er schließt sich, um ihr nahe zu kommen, dem Kriegszuge des Oronte gegen den Tyrannen an. — Die Flotte des Anacreonte wird von beiden Prinzen besiegt und verbrannt. Sie landen zu Anfang des Stückes in Cypern, aber der Feind ist so gut verschanzt, daß sie den Sturm auf die Stadt nicht wagen. Oronte beschließt, mit Bleno, seinem Diener (Ten), verkleidet in die Stadt zu dringen und den Tyrannen zu überfallen. Er schleicht sich in den Venustempel ein, wo Anacreonte (Ten) gerade die sich hartnäckig sträubende Rosiclea, deren Versteck er gelegentlich einer Jagd mit Hilfe der gewinnsüchtigen Amme Silena (Ten) gefunden hatte, zur Vermählung zwingen will. Da trifft

*) Vielleicht könnte man bei der 1682 in Rom gegebenen Oper „Il falso nel vero“ (TB: BrC) an Scarlatti denken, wofür sich aber keinerlei Anhaltspunkte ergeben. Im altmodischen Text, der viele Arioso-Stellen erkennen läßt, fallen auch Strecken mit einhebigem Versen auf.

**) Den Inhalt dieser Oper erzählt Kretschmar: Die Venetianische Oper, S. 11, gänzlich verkehrt (was auch noch für eine ganze Reihe anderer Inhaltsangaben an gleicher Stelle nachgewiesen werden kann).

den Altar ein Blitzstrahl, zerstört ihn und hinter ihm wird Oronte sichtbar, der sich kühn dazu bekennt, zum Morde des Tyrannen gekommen zu sein. Er wird entwaffnet, wobei sich Rosiclea mitleidsvoll in sein jugendliches Antlitz verliebt, und ins Gefängnis geworfen. Rosiclea ändert jetzt ihre Taktik, verspricht heuchlerisch dem Anacreonte das Eingehen auf seine Leidenschaft, um alles mögliche zu erreichen. Als der Gefangene, welcher dem Anacreonte ins Gesicht seine Freundschaft mit Oronte gesteht, den wilden Tieren vorgeworfen werden soll, verlangt sie vom Tyrannen die Rücknahme des Befehls; sie wolle persönlich ihren Rachedurst an dem Jüngling kühlen. Sie erhält daraufhin die Schlüssel zum Kerker, rettet den unbekannten Gefangenen, indem sie ihn als Mohren verkleidet, und lügt, sie habe ihn mit Hilfe dieses Mohren vergiftet. — Bleno war nach der Szene im Venustempel entkommen und hatte die Gefangennahme des Oronte seiner treuen Gattin und dem Florimondo gemeldet. Diese gehen nun als Gesandte verkleidet in den feindlichen Palast, um die Herausgabe des unbekannten Gefangenen gegen ein angebliches Friedensangebot des Oronte zu erlangen. Anacreonte überläßt die Antwort darauf der Rosiclea. Diese erkennt Florimondo und jagt den Untreuen ehe er sich rechtfertigen kann, zum Teufel. Der andere Gesandte „Iliso“, der bei der fingierten Nachricht vom Tode des Gefangenen in Ohnmacht fällt, wird hierbei von Rosiclea als Weib erkannt und nun mit Eifersucht verfolgt, die jene erwidert. Als Iliso mit dem Dolch auf Rosiclea losgeht, wird er ergriffen und Rosiclea verlangt von Anacreonte die Hinrichtung des angeblichen Gesandten. Der Mohr soll nun Iliso mit einem Pfeilschuß töten, vermag aber nicht abzdücken, da er ja im Gesandten seine Gattin erkannt hatte. Da will Rosiclea selbst das Urteil vollstrecken, wird aber daran von dem glücklicherweise eben hereinstürzenden Florimondo gehindert. Es kommt heraus, daß Iliso die Königin und Gattin des Prinzen ist, für den sie und ihr Vater seit jeher sich eingesetzt hatten. Isifile und Florimondo gelangen dann wieder in ihr Lager, letzterer erst, nachdem er sich Rosiclea von neuem genähert hatte. In ihr macht ja, nachdem sie den Mohren als Oronte erkannt hat, die alte Liebe ihr Recht wieder geltend. Dem Anacreonte gegenüber stellt sie sich weiter. Das Hochzeitsmahl ist schon gerüstet, da bringt Anassacro die Nachricht, daß der Feind in die Stadt dringe, dann entweicht er mit dem Mohren ins Thebanische Lager. Da wird nun noch eine Komödie zur Prüfung von Isifiles Treue gespielt, die ja immer noch meint, ihr Gemahl sei von Rosiclea getötet worden. Anassacro gibt sich als Gesandter eines Mohrenkönigs aus, der um Isifiles Hand werbe. Diese wird darüber so wütend, daß sie beinahe den nun vortretenden Schwarzen tötet. Noch rechtzeitig wird sie aufgehalten, um entzückt ihren Mann zu erkennen. — Nun geht die Schlacht los. Anacreonte wird besiegt und verwundet, Rosiclea will dem Wehrlosen selbst den tödlichen Streich versetzen (dieser grausame Zug ist im Pratinoloer TB weggelassen), da tritt Oronte dazwischen und begnadigt ihn zu ewigem Kerker. Anassacro aber war doch noch das Opfer der Rache des Tyrannen geworden. Sterbend hat er ein Blatt hinterlassen, aus welchem hervorgeht, daß Rosiclea Orontes Schwester Alba ist. So kann dieser, eben seinen rechtmäßigen Thron bestigend, sie nun dem Florimondo vermählen und beide glücklich machen.

In der Dichtung zeigt sich der auch sonst oft vorkommende Grundsatz, daß fast jede Verwandlung mit Ausnahme der Aktschlüsse durch die lustige Person beendet wird. So I. 1. und 3. Vw, II. 2. Vw. durch Silena; II. 3. Vw und III. 2. Vw durch Bleno. Nur die 3 nicht genannten Verwandlungsschlüsse gehören Florimondo, Anassacro und Oronte. Nach den großen Aktschlüssen trat die Komik in Gestalt der Intermezzi in ihr Recht. Es wäre daher Pleonasmus, auch die

Aufzüge selbst komisch zu beenden. Zweimal schließt Florimondo mit sentimental, zuletzt Rosiclea mit einer jubelnden Arie den Akt.

Musikalisch zeichnet sich die Oper vor allem durch die sorgfältige Behandlung der Rezitative aus, die bis zu einem Grad der Melodiosität geführt sind, wie man es sonst selten findet. Zahlreiche Melismen in der Art, wie die in Nb. 68—78 angeführten, fügen sich in den Tonfall ein, wobei auch der Baß öfters bewegt wird (Nb. 71, 74, 75, 77). Wie melodios das Rezitativ oft ganzer Szenen geführt ist, beweist Nb. 79: Rosiclea im Gefängnishof allein; da ertönt plötzlich in ganz fremder Tonart aus dem Kerker die Stimme des Oronte; darauf ihre schmerzvolle Klage. Diese Wahrheit im rezitativischen Ausdruck wird natürlich stark beeinträchtigt durch die noch sehr, sehr häufigen altmodischen Ganzschlüsse, die gar oft auch mittendrin sogar durch Fermaten hervorgehoben werden. Dazwischen aber nehmen wunderschöne Ariosi, in der Art wie Nb. 80, förmlich überhand. In den ca. 20 Rezitativen jeden Aktes befinden sich 9, 9, 2 Ariosi und außerdem noch 25, 18, 11 kleinere Melismen. In I. 13 ist ein Arioso durch Rezitativ unterbrochen (Nb. 81), es wird dadurch zweistrophig. Vorher ist die Bogenform auf das Rezitativ (Nb. 82) übertragen. Merkwürdigerweise ist aber der Trennungsstrich zwischen Rezitativ und Arie trotzdem auffallender als in der vorigen Oper, weil hier das Ritornell der Arien sehr oft vor sie gestellt ist. Das ist in 35 Arien der Fall; nur in 4 Nummern folgt das Ritornell der Arie nach; 1 Arie wird durch 2 Ritornelle eingerahmt. Die übrigen 24 Nummern bilden kein Ritornell; davon fällt die Hälfte in den III. Akt, ein Beweis, daß sich der Komponist da ein schnelleres Fortgehen der Handlung wünschte.

Die Arien selbst sind meist recht kurz, treffen aber den Charakter der Personen gut. Diese weisen 2 weibliche Soprane, 2 Kastraten-soprane, 3 Tenöre (darunter die weibliche komische Figur) und einen ersten Baß auf. Man beachte, daß eine große seriöse Partie dem Basse zugeteilt ist, einen Fall, den wir auch später in der Rosmene wiederfinden werden. Es ist also nicht richtig, was manchmal behauptet wird, daß diese Stimmlage allein für Bufforollen verwendet wurde.

Anassacro, der Träger dieser Stimmlage, hat zwar nicht viele Arien (7), darunter auch einige recht unbedeutende und landläufige, aber gleich die erste, mit der er wie Faust am Studiertisch die Oper eröffnet, zeichnet den Charakter des Gelehrten gut (Nb. 83). In den meisten Arien singt er vom wankelmütigen Schicksal und zweifelhaften Glück der Großen. Wie dieses in nichts zerfällt, malen trefflich die Pausen in der Koloratur der 2. Arie I. 2 (Nb. 84).

Die Arien des Titelhelden sind wohl die schwächsten. Seine Tyrannennatur zeigt er fast nur in den Rezitativen, aber auch da dringt sein

anderer Charakterzug, der des Liebhabers ein. In diesem Sinn ist gleich der Ausruf beim Anblick von Rosicleas Porträt (Nb. 73) von auffallendem, weit vorauseilendem Ausdruck, der durch die unaufgelöste große Sept hervorgerufen wird. Das bald folgende Arioso (Nb. 80) zeigt schöne Steigerung. Aber die Arien I. 5 (Nb. 111), I. 19, II. 10, II. 13, II. 21, III. 6 sind landläufige Liebesarien, wobei in einem Fall (Nb. 85) noch die syllabische Deklamation der frühesten Equivoci-Arien bemerkt, in einem andern Fall (Nb. 86) der Anklang an Haydns Kaiserlied beiläufig erwähnt werden möge. Man ist froh, wenn der Tyrann in III. 6 und I. 16 endlich kriegerisch kommt, wobei in Nb. 87 auf die seltene Duettcoda nach der wutgrollenden Koloraturarie hinzuweisen ist. Der einzige Augenblick etwas tieferer Empfindung bei diesem Helden ist sein letzter Gesang vor der ewigen Einkerkung (III. 20) Nb. 298.

Da sind doch die beiden Sopranhelden noch besser bedacht. Jeder hat eine Kriegersarie mit obligater Trompete, welchen Effekt sich auch Isifile als dritte im Bunde nicht nehmen läßt. Alle 3 behandeln, natürlich in D-Dur, Dreiklangsmotive. Die Arie des Oronte zur Eröffnung der 2. Verwandlung des I. Akts ist besonders interessant. Eine D-Dur-Sinfonie (Quartett mit obligater Trompete) hat die Verwandlung eröffnet. Ihre Form ist natürlich zweiteilig (11 und 8 Takte, jeder Teil wird wiederholt, der erste in A, der zweite in D endigend). Später folgt dann (nach einer Ostinato-Arie in e — Nb. 330) die besagte Arie in $\frac{6}{4}$ von BC und Trp. begleitet — Nb. 88. Der Sänger stimmt eine förmliche Fanfare an, die die Trp. wiederholt (18 Hebungen). Nach diesem HS der Arie führt ein modulatorischer Teil von 13 Hebungen zu einem A-Abschluß. Darauf Wiederholung des HS mit einer angehängten, 6hebigen, von der Trp. ebenfalls wiederholten Phrase und 5hebiger D-Schluß. Die ganze Arie ist von einem 16hebigen Ritornell umrahmt. Nach einem längeren Rezitativ kommt (Nb. 89) die II. Strophe der Arie, diesmal ohne Ritornell, aber durchaus mit Qu. und Trp. begleitet. Die Melodie ist durch Einfügung des 8maligen „all'armi“ variiert und die Abwechslung mit dem Orchester vermehrt. — Die Tapferkeit, die sich in diesen Tönen ausspricht, zeigt Oronte auch I. 17 (Nb. 90) durch ein Fanfarenmotiv, wenn er nach dem mutigen Eingeständnis seiner Absicht ins Gefängnis geführt wird. Auch dort verläßt ihn der Mut nicht (Nb. 91), wenn auch durch die beiden Ostinatostellen (Nb. 92 und 93) die Gefängnisstimmung vorher deutlich zum Ausdruck gekommen war.

Im Ausdruck der Liebesempfindungen ist ihm Florimondo über. Dieser schließt den I. Akt zwar mit einer nur sehr matten Arie in Barform (Nb. 387). Aber die Arie II. 15 ist sehr schön und namentlich durch die Hereinnahme des Hauptthemas in den MS reizvoll (Nb. 94). Besonders ansprechend ist I. 12 (Nb. 95) wegen der durchgeführten

Eurhythmie. Auffallend unpassend für einen Aktschluß ist nur die an sich tief gemütvolle Arie II. 24 (Nb. 96), die durch ihre weiblichen Versenden jegliche Schlußkräftigkeit vermissen läßt. Man beachte beim Vortrag dieser Arie, daß natürlich jede der vielen Wiederholungen als Echowirkung zu singen ist. Scarlatti hat die Mattigkeit dieses Schlusses offenbar erkannt, denn im TB Pratolino wurde hier eine vollständig neue Szene zwischen Oronte und Anassacro an den Aktschluß gesetzt.

Noch inniger scheint mir der Charakter der Isifile gezeichnet. Das zeigt schon manche Rezitativstelle, wie beispielsweise Nb. 77. Aber auch die Arien I. 9 und I. 11 (Nb. 97 und 98), die sich beide durch schöne Verhältnisse auszeichnen, sind wahre Perlen. Nicht minder fesseln die Rache-Arien der tapferen Lebensgefährtin des Helden II. 17 und II. 24 (Nb. 99 und 100), sowie die schon erwähnte Trompetenarie III. 10 (Nb. 101), in der sie in Kriegsrüstung das Heer zum Sturme ruft, wobei der ganze HS einzig über das Wort „guerra“ gesetzt ist.

Der komplizierteste Charakter ist Rosiclea, die die ganze Skala der Empfindungen zur Darstellung bringen muß, der verlassenen Geliebten in den Rezitativen I. 1 und 3 (Nb. 68—72) und den Arien I. 1 (Nb. 102) und I. 3 (Nb. 110); der kalten Spröden (Nb. 103, 104, 105); der echt Liebenden in Arie III. 8 und II. 2 (Nb. 106), die Scarlatti in Pratolino in die I. Szene des I. Akts verlegt hat; der heuchlerischen Lügnerin II. 9 (Nb. 118); der unglücklich Liebenden II. 23, III. 2; der wütenden Furie II. 7 (Nb. 107); endlich der jubelnden Siegerin III. 18 und 22 (Nb. 116 und 108). In dieser Schlußarie beachte man die wirkungsvolle Coda mit dem langgehaltenen g^2 , auf dem natürlich ein glänzender Triller gedacht ist.

Die komischen Partien, die sich zu keiner selbständigen Handlung aufschwingen, sondern nur durch Einzelkomik — der eine durch Furchtsamkeit, die andere durch gemeine Plattheiten — wirken sollen, bringen nichts Auffallendes zustande. Ihre Arien sind meist leicht hinfließende, anspruchslose Melodien, wie sie sich durch einfache syllabische Deklamation der Verse ergeben. Zu bemerken ist, daß der sehr gemeine Kupplercharakter der Silena, der sich am besten durch ihren beim Hochzeitsmahl ausgesprochenen Vers zeigt:

„Alfin cangiò in amor sdegno e dispetto
paserà in breve dela mensa a letto.“

in der Bearbeitung von Pratolino bedeutend gemäßigt ist. Die angeführten Verse heißen dort:

„Rosiclea cangiò presto lo sdegno in dolce amore
Il fin della farfalla è poi l'ardore.“

Die Arie in $12/8$ die sich den obigen Worten in der Partitur anschließt (Nb. 109), in der das Melisma des 3. Taktes so prächtig die Ziererei malt, ist in Pratolino gestrichen.

In dieser Partitur fällt auf, daß fast alle Arien einstrophig sind. Zwei Strophen hat nur die Arie I. 13 (Nb. 104) und die Trombaarie des Oronte I. 7 (Nb. 88), wobei aber die zweite Strophe, wie wir sahen, stark variiert erscheint. Bei 19 Arien findet sich jedoch im Venezianer TB eine 2. Strophe eingedruckt. Bei der Aufführung, die der Partitur zugrunde lag, hatte man es also entweder sehr eilig oder der Kopist hat sich die Abschrift der zweiten Strophen geschenkt.

Auffallend ist ferner in der Musik die häufige Anwendung der Punktierungen. Nicht weniger als zwölf $4/4$ -Taktarien und 9 Tripeltakt-Arien sind von diesem Rhythmus ganz beherrscht. Ich gebe zu den bereits angeführten Arien in Nb. 110—116 noch mehrere solche Fälle. Eine charakterisierende Absicht kann nicht bemerkt werden, da alle Personen an dieser Rhythmik beteiligt sind. Etliche Arien zeigen noch das syllabisch-skandierende Wesen der Equivoci-Arien. Auffallend sind noch die häufigen weiblichen Schlüsse, die nicht wie sonst in der Musik durch Dehnung der vorletzten Silbe und Setzung der Endsilbe in den schweren Taktteil in männliche umgewandelt werden. Beispiele: Arie I. 12 (Nb. 95), II. 11, II. 9 (Nb. 118), II. 24 (Nb. 96) usw. In II. 21 (Nb. 119) ist diese Art sogar in das Ritornell aufgenommen.

In zwei Fällen könnte man eine Schwäche des Tonalitätsgefühls bemerken: die Arie der Silena I. 6 (Nb. 120) beginnt in C und hört in G^{mix} auf. Man wird sich aber überzeugen, daß der Kopist einfach die Schlußfermate falsch gesetzt hat. Sie muß 6 Takte früher auf das C des ersten Nachspiels kommen. Wirklich sonderbar ist nur das kleine Duettchen III. 24 (Nb. 121). Es beginnt und schließt zwar äußerlich in a-Moll, der erste Akkord bekommt aber sofort S-Bedeutung, so daß das Ganze eigentlich in e geht, auch einen e-Ganzschluß bildet und erst im vorletzten Takt plötzlich zu einer a-Vollkadenz umspringt.

Über die vielen harmonischen Eigentümlichkeiten sprechen wir unten S. 177—183.

Die Mannigfaltigkeit der Arienformen ist nicht so groß wie in der *Honestà*, aber doch frei von Eintönigkeit. Es gibt drei Ostinato-, 7 Seicento-Arien, 39 Nummern in DC-, 6 in ganz freier Bogenform, 3 Bare, 3 in zweiteiliger, 2 in unklarer Form.

An Ensembles finden sich in der ganzen Oper bloß drei kurze Duette und die in Nb. 87 mitgeteilte Stelle in f-Moll. Das letzte Duettchen hatten wir oben besprochen, die anderen sind größere Liebesgesänge (der eine III. 4 zwischen Rosiclea und Anacreonte heuchlerisch, der andere III. 10 zwischen Oronte und Isifile echt und warm). Es sind gut gebaute Stücke, das eine $c^{dor} 3/4$ in DC-Form: 18 c + 16 Es + 18 c, das andere $C^{ion} 3/4$ zweiteilig: 19 bis a || 17 bis C.

Die Partitur enthält keine Ouvertüre. Am Anfang der zweiten Verwandlung des ersten Akts aber finden wir eine zweiteilige Sinfonia in D, von der ich schon gesprochen habe (oben S. 85). Auch die Sinfonia am Anfang des III. Akts ist zweiteilig, jeder Teil wiederholt: $\parallel:7e-G::11-e::\parallel$ für Quartett allein. Sonst gibt es keine Orchesterstücke. Das Quartett ist immer vierstimmig (2 Violinen, Bratsche, BC). 11 Arien sind orchestriert, nämlich 4, 1, 6 in den Akten. BC allein haben 16, 17, 12 Nummern. Man merkt also wieder im III. Akt eine Steigerung der Mittel. Obligate Trp. tritt zweimal zum Quartett, zweimal zum bloßen BC. Eine Arie III. 18 bringt zum Quartett ein obligates Instrument in Violinschlüssel, das vielleicht eine Oboe sein kann.

Einheitlichkeit in der Tonartbehandlung kann man in dieser Oper kaum aufstellen. Wohl könnte man die erste Verwandlung, wenn man die komische Schlußszene abtrennt, in d^{dor} annehmen. Die zweite Verwandlung teilt sich in die kriegerische Szene in D und in einen sentimental Teil seit Anwesenheit Isifiles, welcher in d^{dor} beginnt, zwei Mittelstücke in c^{dor} hat und dann in a, also dominantisch schließt (Szene 9—12). Der Tempelszene aber und der Schlußszene des ersten Akts kann man keinerlei Einheitlichkeit beimessen. Ebenso wenig zeigt sich im zweiten Akt und am Anfang des dritten ein Zusammenschluß. Erst die zweite Verwandlung, die mit einer Kriegersarie der Isifile beginnt und mit einer Trompetenarie des Florimondo schließt (die komische Schlußszene wieder abgestrichen), kann man als D-Dur betrachten; und die letzte Verwandlung entwickelt sich aus c nach C. Im ganzen kann man aber diese Oper kaum als Beweis für Steglichs Theorie ansehen, eher umgekehrt.

Ob wir in der ganzen Oper einen Scarlatti oder einen Sartorio vor uns haben, bleibt, wie gesagt, fraglich.

Il Pompeo.

In dieser Oper kann ich nur auf das verweisen, was Dent darüber sagt. Denn die einzige erhaltene Partitur liegt in der *Brüsseler Nationalbibliothek*. Auch die bei Dent angegebenen Fragmente der Oper in der *Marciana*, *Venedig*, und in *Münster*, *Santini*, wurden vom Personal nicht aufgefunden.

Dent spricht über diese Oper sehr ab. Er sagt, es gäbe wohl einige gute Arien, im ganzen seien sie steif und langweilig. Das Arioso sei meist vermieden, die Rezitative eintönig. Dann nennt er die besten Nummern. Eine Arie sei eine interessante Ausdrucksstudie; die Eifersucht werde durch Synkopen in der Melodie geschildert. — Die Librettisten jener Zeit seien schlecht. Dent bringt ein Zitat aus Quadrio, welches dies belegt. Pompeo trachte nach dem Heroischen, doch der

II. Akt laufe in eine Verwechslungsintrige im Dunkeln aus, die nicht einmal als Posse interessiere.

Den Text zur Oper konnte ich nachprüfen, da mir in Neapel und Bologna je ein TB vorgelegen hat, nicht das der ersten Aufführung (Rom, Teatro Colonna 1683), welches nur im *BrC* liegt, wohl aber das der Aufführung in Neapel, dessen Widmung vom 30. Jan. 1684 datiert ist, und das einer Aufführung in Livorno von 1688. In beiden Textbüchern ist Scarlatti als Komponist genannt und als „Maestro di capella della maestà della Regina di Svezia“ (auch noch 1688, wo er längst in Neapel wirkte) bezeichnet. Die Interlocutori sind in beiden Texten genau gleich, die szenischen Verwandlungen wohl nach dem dekorativen Bestand der betreffenden Theater etwas geändert. Das TB von 1684 gibt die Namen der Sänger an, unter denen bereits Grossi prangt (als Mitridate), aber ohne seinen Beinamen Siface. In der Sammlung Schatz liegt noch ein TB aus Ravenna (Widmung datiert 10. Mai 1685) ohne Nennung von Dichter und Komponisten. Sonneck schreibt auch diese Aufführung dem Scarlatti zu, was sehr wohl möglich ist, da ja auch im selben Jahre die „Equivoci“ dort aufgeführt worden sind.

Vor Scarlatti war ja wohl Cavallis „Pompeo magno“ (Venedig, S. Salvatore 1666) sehr berühmt. Bei der Kurzlebigkeit der damaligen Opern (nur die Dori Cestis bildet eine der bekanntesten Ausnahmen) scheint es mir aber zweifelhaft, ob Wiederholungen in den achtziger Jahren noch vorgekommen sind. Allacci läßt Cavallis Pompeo 1672 in Bologna wiederholt werden. Ricci hält dies für Irrtum und erzählt S. 369 „1692 citiamo la testimonianza del Ghiselli: Nel teatro Formagliari la sera dei 9 si recitò la prima volta il Massimo Puppieno“ (zweifelloser von Pallavicino), „e il sabato 9 Febbraro si recitò in detto teatro la second' opera, intitolata ‚il Pompeo‘ e Sua Eminenza lasciò anche quì il regalo di cento Scudi. Assisteretterso al Pompeo il Principe don Marco Ottoboni e sua moglie, donna Tarquinia Altieri, duchi di Fiano“^{*)}.

Wenn von so weit her Leute zu dieser Bologneser Aufführung eilten (Fiano liegt bei Turin), so sieht man daraus, daß es sich um ein Novitätenereignis für Bologna handelte. Es ist kein Zweifel, daß nicht, wie Ricci meint, die Wiederholung des Cavallischen Pompeo hierher zu setzen sei, sondern daß es die Scarlattische Oper war. Erstens sagt Ghiselli nicht „magno“, wie es beim Cavallischen Pompeo heißen müßte, zweitens ist das Interesse der Ottoboni an Scarlatti höchst natürlich, war ihnen doch 2 Jahre vorher die Rosaura zu ihrer Hochzeit gewidmet worden und hatte doch ein Ottoboni den Text zur Statira geschrieben.

^{*)} Auf S. 85 schreibt derselbe Ricci, der Besuch der Ottoboni wäre beim Massimo Puppieno erfolgt.

Auch aus Confortos Bericht (Dent S. 74), daß das erste was die beiden Ottoboni bei ihrem Aufenthalt in Neapel unternahmen, der Besuch von Scarlattis Pirro war, sieht man das große Interesse dieser Familie an unserem Meister. Allacci dürfte also mit seiner Datierung der Wiederholung des Cavallischen Pompeo magno in Bologna auf 1672 recht behalten.

Doch zurück zum Scarlattischen Text. Die Oper beginnt mit Pompeos Triumphzug in Rom. Unter seinen Kriegsgefangenen befinden sich Issicratea und Farnace, Gattin und Sohn des besiegten Königs von Ponte, Mitridates, der verschollen ist. Als Issicratea sich und ihren Sohn dem Pompeo zu erkennen gibt, zeigt dieser sich großmütig und gibt ihr seinen Sohn Sesto zum Schutz. Dieser liebt die Königin, ebenso Claudio, Cäsars Sohn. Issicratea aber, eine zweite Penelope, wartet sehnsüchtig auf die Rückkehr ihres Gatten. Die zweite Liebeshandlung spielt zwischen Pompeo und Julia, Cäsars Tochter, die dem Scipione versprochen ist und diesen wiederliebt. Am Tage des Triumphes taucht Mitridates in Rom auf. Wiedersehen mit der treuen Gattin. Er beschließt, Pompeo, seinen Feind, umzubringen, wird aber von seinem eigenen Sohn, dem Kind Farnace, daran gehindert. Im II. Akt läßt die ungetreue Sklavin Harpalia den verliebten Sesto nachts in das Gemach ihrer Herrin. Diese entläßt ihn zornig. Jetzt betritt Mitridates eifersüchtig das Gemach. Issicratea glaubt, Sesto sei zurückgekehrt, läßt vor Schreck das Licht fallen und ruft Sestos Namen, was Mitridates Eifersucht zur Raserei treibt. Harpalia stachelt Sesto erneut an, die Königin zu gewinnen oder zu töten, was Mitridates belauscht. Als Sesto darauf wieder das Gemach der Issicratea betritt, entreißt sie ihm im Dunkeln das Schwert, und stößt es sich in die Brust. Sesto glaubt sie tot und verschwindet. Mitridates tötet mit Sestos Schwert die verräterische Sklavin. Im III. Akt zeigt die natürlich nur ganz leicht verwundete Issicratea den Mord ihrer Sklavin an und weist Sestos blutiges Schwert vor. Pompeo erkennt es als das seines Sohnes. Sesto beschließt, diesen Mord auf sich zu nehmen, um Issicrateas Reinheit zu beweisen. Mitridates, gerührt von der Tugend des Jünglings, tritt vor Gericht und bekennt seine Schuld am Tode der Harpalia. Im Gefängnis gibt sich Mitridates seinem Sohne zu erkennen. Mitridates und die Seinen sind im Begriff, Gift zu nehmen, aber Pompeo, der die Szene belauscht und erfahren hat, wer Mitridates ist, verhindert es und schenkt großmütig den Eltern die Freiheit und dem Kinde das Königreich Ponte. Scipione verzichtet auf die geliebte Giulia und übergibt sie dem Triumphator Pompeo.

Man kann nicht leugnen, daß die Schlußszene des zweiten Aktes, die Dent tadelt, derartig verworren ist, daß, besonders da sie im Dunkeln spielt, kein Mensch wissen kann, was eigentlich vorgeht. Possenhafte kann man aber die Situation, die mit einem Totschlag endet, nicht nennen. Andererseits enthält das Buch Szenen, die sich weit über das Durchschnittsmaß der damaligen Texte erheben, hat doch die Gestalt des jungen Farnace etwas Rührendes. Es ist wohlthuend, in dieser Oper als Gegenpol der Tragik nicht die Burleske, sondern die naive Unschuld eines Kindes zu finden. Buffofiguren sind in diesem Stücke überhaupt nicht, Harpalia ist eine ganz böse verräterische Intrigantin, die den Tod mit Recht erleidet. Trotzdem wurde sie nach Art einer Bufforolle von einem Mann dargestellt. Die ganze Besetzung der Neapeler Aufführung ist bei Croce S. 189 nachzulesen.

La Psiche ovvero Amore Innamorato.

dramma per musica da rappresentarsi nel Reale Palazzo in ossequio del compleanno della Maestà della Regina madre, nostra Signora, che Dio guardi. Napoli 1683. So meldet der Katalog von *Washington* den Titel eines von Schatz gesammelten Textbuches, das, wie Sonneck mitteilt, klar und deutlich Scarlatti als seinen Vertoner angibt.

Der Geburtstag der Königin-Mutter Maria-Anna, Witwe des Königs Philipp IV. von Spanien, zu deren Ehren wir noch viele Opern komponiert finden werden, fiel auf den 23. Dezember. Es ist darnach klar, daß die Übersiedelung Scarlattis nach Neapel, die Dent nach der ersten ihm bekannten Neapeler Oper Scarlattis, dem Pompeo* (Karneval 1684) und nach seiner Anstellungsurkunde (17. Febr. 1684) in den Anfang des Jahres 1684 gelegt hat, in das Jahr 1683 vorausdatiert werden muß. Die Sache hat sich demnach so zugetragen: Dem Marchese de los Velez (1675 bis 6. Jan. 1683**) — folgte als Vizekönig des Reiches am 9. Jan. 1683 Don Caspar de Haro, Marchese del Carpio (in den Dedikationen immer Haro y Guzman genannt). Dieser im genannten Buche als weiser, gerechter und tüchtiger Regent geschilderte Herr war vorher spanischer Gesandter in Rom. Es ist klar, daß er dort, wo Spanien Trumpf war, wie Ademollo S. 191 sagt, eine angesehene Persönlichkeit sein mußte, die sicher auch mit den Kunstzuständen Roms vertraut und mit der Königin von Schweden bekannt war. Da mußte er auch von ihrem Schützling Scarlatti wissen und seine Erstlingsopern schätzen, da er doch auch von Croce als sehr kunstverständlich anerkannt wird. Es wird daher eine frühe Regierungshandlung von ihm gewesen sein, Scarlatti eine bessere Stellung zu verschaffen, als sie ihm die in pecuniis bekanntlich immer auf wackligen Füßen stehende Königin bieten konnte. Selbstverständlich mußte der junge Mann erst eine Probezeit durchmachen, bevor er angestellt werden durfte. Dauerte diese ein halbes Jahr mit zwei Opern, *Psiche* und *Pompeo*, oder vielleicht noch länger? Dann wäre der *Lisimaco*, wenn sich dieser als eine Oper Scarlattis bestätigen sollte (s. oben S. 80), seine Antrittsvorstellung gewesen. Denn Croce meldet nach Florimo die Aufführung eines *Lisimaco* im Jahre 1683 in Neapel (S. 188), glaubt, es handle sich um das Werk von Pagliardi oder das von Legrenzi, während Florimos Angabe, daß die römische Oper von 1681 (deren Dichter Sinibaldo war) dort wiederholt wurde, doch mehr als einleuchtend ist.

*) Auch Croce (S. 819) bezeichnet den Pompeo als „la prima che si desse a Napoli di Alessandro Scarlatti“. Ebenso Rolland (*Histoire de l'opéra* . . . S. 284).

**) Diese Angaben stammen aus der „Bürgerlichen Geschichte des Königreichs Neapel“ von Peter Giannone, übersetzt von Lohenschield und Bret. 4 Bände. Ulm, Frankfurt und Leipzig 1758–1770.

Als Dichter der Psiche, der Sonneck unbekannt ist, kann ich nach dem Fund der Angabe im 3. TB der Rosmene (s. u. S. 106) mit Bestimmtheit Giuseppe Domenico de Totis angeben. Die Vorrede meldet, daß das Stück vorher spanisch in Neapel gegeben worden sei. Es hat also sicher nichts mit dem venetianischen „Amore innamorato“ von Fresconi-Cavalli und von Noris-Pallavicino zu tun*).

Il Fetonte.

Diese Oper, deren TB (*BrC*) weder Dichter noch Komponisten nennt, wurde zum Geburtstag des Königs 1685 in Neapel Reg.-Palazzo gegeben. Croce gibt, sich auf die Erzählungen Confortos stützend, ein falsches Datum an**). Ich habe durch die Bemerkungen im dritten TB der Rosmene (s. u. S. 106) den Dichter feststellen können. Es ist Gius. Domenico de Totis. Infolge der engen Beziehungen, die dieser Dichter zu Scarlatti hatte, kann man auch hier dessen Autorschaft annehmen. Beweise sind nicht zu erbringen.

Die Widmung des TB an den Vizekönig ist am 4. November 1685 von Schor und Vaccaro unterschrieben. Die Glorifizierung Karls II. ist in einem langen Prolog beispiellos byzantinisch durchgeführt und kehrt sogar — ein bisher nicht beobachteter Fall! — am Schlusse des ganzen Stückes wieder. Der III. Akt endigt damit, daß Fetonte mit Rossen und Wagen vom Himmel stürzt, wobei die ganze Szene in Flammen und Rauch aufgeht. Darauf erscheint Jupiter auf einer Wolke und am Himmel zeigt sich das Porträt Karls II. in Gestalt der Sonne. Zum Schluß wird ein „Madrigale a cinque“ zum Preise des spanischen Königs gesungen.

Musiküberreste sind nicht bekannt.

Olimpia Vendicata.

Auch diese Oper lag mir leider nicht vor. Die Partitur ist nach Dent im Privatbesitz eines Londoners. Die Bruchstücke in Neapel wurden leider nicht aufgefunden. Die beiden, von der Aufführung im Neapeler Palazzo Reale herstammenden Textbücher (*N* und *BrC*) konnte ich einsehen. Diese nennen nicht den Komponisten. Wotquenne glaubt daher, es handle sich um ein Werk der Venetianer Oper von Aureli-Freschi (Teatro S. Angelo 1681).

*) Diese beiden Opern waren 1642, bzw. 1686 in Venedig erschienen. Vgl. *Le Glorie della poesia e della musica contenute nell' esatta notizia de teatri della città di Venezia*. In Venezia con licenza de' Superiori [1730. Bonlini].

**) Was unten S. 95f besprochen ist.

Dent preist die Dichtung als das Muster eines schlechten Textbuches, wie es für das Ende des 17. Jahrh. charakteristisch sei. Im übrigen beschreibt er die Oper S. 39ff. verhältnismäßig genau, so daß ich auf seine Ausführungen verweisen darf.

Eine Merkwürdigkeit, nämlich die Datierung der Oper, muß aber genauer besprochen werden. Auf dem Titel des Textbuches heißt es: „Olimpia vendicata, dramma per musica da rappresentarsi nel Real Palazzo per lo compleannos della Regina madre D. Marianna d'Austria. . . dedicato al... Don Gasparo d'Haro y Guzman, vicerè etc. etc. in Napoli per Carlo Porsile 1686. Nun hat der Titel des „Clearco in Negroponte“ genau denselben Wortlaut. Sogar die Jahreszahl des Druckes ist dieselbe. Es ist nicht glaublich, daß Scarlatti zu einem und demselben Festtage einem und demselben hohen Herrn zwei Opern gewidmet und aufgeführt hat*).

Wem es nicht genügt, aus dem Titel allein zu erkennen, daß es sich beide Male um Aufführungen direkt am Geburtstage der Königin handelt, lese die Prologe. Dieser heißt bei der Olimpia: „Introduttione. Al festino per lo compleannos della Regina-madre etc. Deliziosa dove si vede la riviera del Sebeto e la Città di Napoli con le costiere e suo seno di mare.“

„Fama“ kommt vom Horizont geflogen, ruft mit Trompetenschall die Flußgötter des Sebeto. Die Sirene Partenope erscheint. Sie unterhalten sich, daß der Tag anbreche, an dem Marianna geboren wurde. Auf dem hohen Meere erscheinen Pallas und Venus auf dem Muschelwagen mit geblähten Segeln. Fama ruft sie an, mit ihnen Marianna zu feiern, statt nach Athen und Gnidos zu segeln. Die Sirene singt eine Arie, während deren die Göttinnen herannahen. Pallas steigt ans Land, Venus ist eingeschlafen. Sie wecken sie. Sie steigt aus, Fama empfängt sie. Als die Göttinnen erfahren, daß sie weder in Griechenland, noch in Cypern sind, wollen sie auf und davon. Da erscheint Astrea, preist Marianna und alle vereinigen sich nun im Lob und Preis der spanischen Königin.

Im Clearco spielt sich die „Introduttione. Al festino per lo compleannos della Regina-madre etc.“ in einem „Salone disabitato“ ab.

Die handelnden Figuren sind: Poesia, Musica, Pittura ed Architettura. Der Inhalt ist ebenso geistreich, wie der der oben erzählten Introduttione.

In beiden Opern also — das geht aus Titeln und Prologen hervor — ist die Gelegenheit (Festino zu Ehren der Königin) man könnte fast sagen die Stunde der Aufführung dieselbe, da die Oper bei solchen Festlichkeiten ihren gewohnten Platz hatte.

In der Jahreszahl eines der Bücher muß also ein Druckfehler**) vor-

*) Croce stößt sich daran allerdings nicht, sondern nimmt die gleiche Datierung ruhig hin. Es kam wohl vor, daß 2 Festspiele an einem Ballabend eingelegt wurden, kaum aber 2 so lange Opern.

**) Wer an Druckfehler bei Verlagsangaben nicht glaubt, sehe das römische TB der „Statira“ nach (*MüSem* N: 51, *BrC*). Er wird da finden, daß es im Jahre 1990 gedruckt ist! Auch das TB zu Gallieno von Noris (von 1685) zeigt nach Wotquenne auf dem Titel die Jahreszahl 1635.

liegen. Nun ist aber im Clearco auch die Widmung datiert: Vaccaro unterzeichnet mit dem Datum 21. Dezember 1686. Im Buch des Clearco findet sich also diese Jahreszahl zweimal. Es ist daher anzunehmen, daß der Druckfehler in der Olimpia vorliegt. Diese könnte vielleicht 1687—1689, vielleicht schon 1685 oder 1684 gegeben worden sein. Am Geburtstag der Königin 1683 fanden wir bereits die „Psiche“ vor und vorher war Scarlatti nicht in Neapel.

Klarheit in die Sache zu bringen, werfen wir einen kleinen Überblick auf die Geschichte der Theaterleiter zu Scarlattis Zeit, denn die Widmungen sind von den Unternehmern unterschrieben: Olimpia von Filippo Schor und Nicola Vaccaro, Clearco von Vaccaro allein. Schor könnte also im Laufe der Jahre hinzugekommen oder ausgetreten sein. Sehen wir nun das TB zu Pompeo an, so finden wir gar 3 Unterschriften: Schor, Vaccaro und Francesco della Torre*). Danach ist es klar, daß das Dreimänner-Direktorium des Jahres 1684 immer kleiner geworden ist. Vaccaro hat allmählich die Teilhaber abgestoßen und schließlich seit Sommer 1686 das Theater allein geführt. Zur Bekräftigung dieser Hypothese können wir noch einige Textbücher dieser Zwischenzeit anführen:

Il Giustino von Legrenzi (6. 11. 1684) und

Il Galieno (17. 2. 1685) (beide Textbücher in *BrC*) sind von den 3 Impresarii zusammen unterzeichnet.

Il Fetonte (4. 11. 1685) und

L'Etio (Karneval 1686) sind nach Wotquenne (Katalog S. 65), bzw.

Croce (S. 191) von Schor und Vaccaro gezeichnet.

Il Nerone von Pallavicino (6. 11. 1686) und

Dal male il bene (24. 12. 1687) unterschreibt (wie 1 Jahr vorher den Clearco) Vaccaro allein. Bei

Il Flavio (6. 11. 1688) ist er auf kurze Zeit mit einem andern assoziiert, einem Herrn Andrea del Pò**), aber

Rosmene (1688 vor oder nach Flavio) und

Anacreonte (9. 2. 1689) unterschreibt er wieder allein. Hierauf erfolgte nach Croce (S. 194) sein Bankerott.

Ende 1693 übernimmt — nach den Jahren des Andrea del Pò, der La Rosaura (24. 1. 1690) dediziert hatte — Nicola Serino das Theater und führt es mit Unterbrechungen, in denen er auch zeitweilig als

*) Francesco della Torre hat nach Rolland (Hist. de l'op., S. 190) schon seit 1678/79 mit einem gewissen Gennaro Chiave zusammen das Theater geleitet. Rolland hält ihn für Provenzale und Chiave für dessen Librettisten. Ich habe keine Veranlassung hier zu dieser Hypothese Stellung zu nehmen.

**) Dieser hat öfter den Versuch gemacht, das Theater an sich zu reißen und ist nach Vaccaros Bankerott einige Jahre und dann wieder 1705—1709 Impresario von S. Bartolomeo gewesen.

Leiter des teatro dei Fiorentini (das jetzt noch steht) auftaucht, bis zu seinem Tode 1721. Er unterzeichnet Odoacre, Pirro (1694), Massimo Puppieno (1695), Penelope (1696), Decemviri (1697). — Hier folgt eine Zeit, in welcher der Vizekönig Medinaceli das Theater selbst geführt hat, wobei Serino nur Handlanger war und keine Widmungen überreichen durfte — Teodosio (1709), La fede riconosciuta (1710), Scipione (1714), Arminio (1714), Carlo (1716) und Cambise (1719) sind wieder von ihm unterzeichnet. Im Jahre 1709 spielte in der Intendantenfrage eine Intriguengeschichte, die in einer Briefstelle eines Grafen Zambecari*) zum Ausdruck kommt, mir aber nicht recht verständlich geworden ist, weil Serino ja im Herbst 1710 schon wieder (vgl. die Widmung der „Fede“) im Besitz des Theaters gewesen sein muß. Allerdings ist das zwischenliegende TB (La principessa fedele 7. 2. 1710) vom Verleger Parrino gewidmet, ein Zeichen, daß da ein Herr die Finger im Spiel hatte, der nicht gekannt sein wollte. Der Graf schreibt am 16. April 1709, also nach dem Teodosio an seinen Bruder: „Circa quelli Gratiani che si mescolano nell' opera adesso, ve li dico: sappiate che Contarini lui tiene il teatro, ma non comparisce, facendo fare la comparsa a Scarlatti, quale ha fatta l'ultima opera, che non è stata piaciuta niente...“ folgt eine längere Ausführung über Scarlatti, die ich an anderer Stelle (u. S. 202f) erwähne. „Ma per tornare al Contarini, quella che è più briccona, hanno levato il teatro a quel poveraccio di Nicola Serrino che ha pagato tutti puntualmente e che avea l'appalto per altri cinque anni, cosa che è stata detestata da tutti.“ In der ganzen Impresariozeit Serinos ist also eine Postierung der Olimpia ausgeschlossen, was ich ausführen mußte, weil jemand bei Annahme eines Druckfehlers diesen ja auch in der 2. oder 3. Ziffer vermuten könnte. Es kann sich also doch nur um die letzte Ziffer handeln: Nun war 1689 Vaccaro im Dezember bereits bankrott, 1688 lebte der Empfänger der Widmung nicht mehr, der auch schon im Dez. 1687 tot war. Außerdem ist dieser Königin-Geburstag mit „Dal male“ belegt. Es bleibt also nur 1684 oder 1685, die beiden Jahre, in denen Schor noch in der Direktion tätig war, für unsere Oper übrig. Nun gibt Croce (S. 190 und 191) an, daß 1684 „L'Epaminonda“ von Perucci, komponiert von Severo de Luca den Festtag verschönte, und daß am 23. Dez. 1685 „Il Fetonte“ gegeben worden sei. Während nun das erstere durch das TB, dessen Titel er im Wortlaute angibt, belegt werden kann, erweist sich die zweite Nachricht, die Croce aus den Erinnerungen des Conforto geschöpft hat, als grober Irrtum. Denn in *BrC* liegt das TB dieses Fetonte und da ist denn zu lesen, daß die Widmung dieser Oper vom 4. Nov. datiert ist, die Aufführung also für den Geburtstag des Königs

*) L. Frati: Un impresario teatrale del Settecento e la sua biblioteca. Riv. mus. ital. 18. Bd, S. 64.

Karl II. und nicht für den seiner Mutter geschrieben war, was Conforto leicht verwechseln konnte. Für den Geburtstag Maria-Annas in diesem Jahre ist keine Oper bekannt. Ich glaube, den Beweis als geglückt betrachten zu dürfen, daß die „Olimpia vendicata“ auf den 23. Dez. 1685 zu setzen ist.

Es ist noch zu bemerken, daß in der Widmung gesagt wird, das Stück sei schon „con tanto applauso in l'Adria“, d. h. in Venedig gegeben worden. Hiermit ist zweifelsohne die Dichtung Aurelio Aurelis gemeint, die im Herbst 1681 im Teatro S. Angelo mit Musik von Dom. Freschi in Szene gegangen war*).

Ob die von Ricci gebuchten Aufführungen der Olimpia in Bologna im Jahre 1688 und 1694, sowie das Puppenspiel 1694 die Musik von Freschi oder die von Scarlatti verwendeten, müßte noch festgestellt werden (vgl. Ricci S. 60, 363, 372 und 665).

L'Etio.

„L'Etio / dramma per musica / da rappresentarsi nel Real / Palazzo / dedicato / all'ecc... / al Signor / D. Gasparo / d'Aro y Guzman / marchese de Carpio etc. / Vicerè, e capitano generale in questo Regno / In Napoli / per Carlo Porsile 1686 / con lic. d. sup.“ ist der Titel eines in BrC liegenden TB ohne Angabe von Dichter und Komponisten. Die Widmung ist von Schor und Vaccaro unterzeichnet.

Florimo, IV. 487, schrieb diese Oper dem Scarlatti zu. Dent bezweifelt seine Autorschaft. Croce S. 191, äußert sich nicht zu der Frage und nennt keinen Tonsetzer.

Ich habe eine Arie gefunden, die als Arie Scarlattis beglaubigt ist und gleichzeitig im TB der Oper vorkommt. Es ist die Arie III. 13 „Se la sorte“, die sich im Katalog von *Monte-Cassino* unter verschiedenen Kantaten und Einzelarien vorfindet.

Damit ist die Autorschaft Scarlattis genügend festgestellt oder wenigstens so wahrscheinlich gemacht, daß man sie annehmen muß, wenn kein Gegenbeweis erbracht wird.

Clearco in Negroponte.

Der Dichter dieser Oper heißt nach dem Verzeichnis der „Glorie“ Antonio Arcoleo. Im TB (die beiden gleichen Exemplare von N und Mod konnte ich einsehen), das für eine Vorstellung im kgl. Palast zu Neapel „per lo compleanno della Regina madre“ bestimmt war, ist die Widmung am 21. Dez. 1686 unterschrieben. Dasselbe TB mit

*) Galvani, a. a. O., S. 109 und Glorie Nr. 189.

wenigen Änderungen hatte kurz vorher Domenico Gabrieli komponiert. Seine Oper scheint verbreiteter als die Scarlattis gewesen zu sein, denn in *Mod* allein befinden sich außer der Partitur 3 Textbücher, in denen Gabrieli als Komponist genannt ist: 1685 Venedig (*Mod Wash*), wo nach den Glorie und Galvani S. 62, 63 1686 die Oper wiederholt wurde, 1689 Reggio, 1691 Udine. Überdies gibt es in *Mod* noch ein TB, welches von der Gabrieli'schen wie von der Scarlattischen Fassung gleich weit entfernt ist, zu einer in Rom im Teatro Capranica 1695 erfolgten Aufführung*). Dort ist den Personen noch ein Page der Alcidamia, namens Daliso hinzugefügt und die Verwandlungen sind vielfach anders. Da der Komponist nicht genannt ist, kann man diese Aufführung Scarlatti, Gabrieli oder einem dritten Unbekannten zuschieben. Catelani vermutet auf dem Deckblatt der Gabrieli-Partitur das erstere, irrt aber, wenn er die Entstehung der Scarlattischen Partitur in dieses Jahr setzt.

Historisch ist wichtig, daß in unserm Clearco alle Partien mit Ausnahme des Buffopaars (2 Tenöre) mit Sopranen besetzt waren, und daß die Instrumentation durchaus nur 2 Violinen zum BC aufweist**), Daraus kann man schließen, daß Scarlatti bei seiner Ankunft in Neapel zunächst nur diese Besetzung vorfand, was dadurch bestätigt wird, daß die beiden mir bekannten Opern Provenzales (*Stellidaura* und *il schiavo di sua moglie*, beide in *RCec.*) auch nur diese Besetzung aufweisen***). Scarlatti mußte sich, trotzdem wir gesehen hatten, daß er von Anfang an in Rom die volle Quartettbesetzung vorgezogen hatte, zunächst mit dem dortigen Gebrauch zufrieden geben†) und hat vielleicht erst später eine Orchestervergrößerung in seinem Sinne durchgesetzt. Auch in der Olimpia ist die von Dent S. 44 mitgeteilte Arie nur mit 2 Geigen besetzt. Daß das Accompagnato-Rezitativ (S. 46) voller gesetzt ist, beweist nichts. Zu den ruhigen Akkorden konnte auch ein ungeübter Geiger aushilfsweise die Bratsche nehmen. Jedoch müßte erst festgestellt werden, ob Olimpia im allgemeinen auch diese kleine Besetzung aufweist. Ist dies nicht der Fall, so muß man annehmen, daß bei den Festlichkeiten des Jahres 1686 der Platz für die Musiker beschränkt war.

Aus der Besetzung der Gesangspartien erkennt man, daß damals in Neapel 7 gute Sopranisten engagiert gewesen sein müssen, 3 für weibliche, 4 für männliche Rollen. Indessen ist es nicht nötig, daß

*) Bei Ademollo S. 191 erwähnt.

**) In der einzigen vorhandenen Partitur. *Mod* F. 1054.

*** In „Il schiavo di sua moglie“ ist ausnahmsweise eine Arie des I. Akts von 2 Bratschen begleitet.

†) So könnten möglichenfalls auch Opern mit kleiner Besetzung in der Art der auf S. 17 genannten in die erste Neapeler Zeit fallen, da zwischen Pompeo (Januar 1684) und Fetonte (November 1685) nicht einmal vermutungsweise Opern Scarlattis bekannt sind.

7 Alessandro Scarlattis Jugendoper.

man an 4 Kastraten denkt. Denn es kam vor, daß man neben der Kastratenbesetzung männliche Partien, wie das heutzutage noch geschieht, auch durch Sängerinnen ausführen ließ. Beispielsweise wurde 1684 im Pompeo (Neapel) der Claudio durch Signora Maria Rosa Borini, und der Capitano durch Signora Paladini (S. Croce S. 189), 1697 im Emireno der Simando durch die berühmte Mignatti, 1698 im Muzio Scevola die Titelrolle durch die Mignatti (Croce S. 210), 1698 im Prigioniero fortunato der Clearte von Francesca Vernini und der Evandro von Cristina Sabadina dargestellt.

1700 in Eraclea, zu welcher Oper in *BoL* 2 mit Sängernamen versehene Textbücher liegen (eines von Neapel, eines von Parma) wurde der Marcello in beiden Städten vom Primo uomo gesungen, der Decio aber in Neapel von einer Frau, in Parma vom Kastraten Damiro und der Page Livio, der fast immer in Frauenkleidern geht, in beiden Städten von Frauen gesungen.

1708 (Neapel) wird in *L'umanità nelle fere* der Lucullo von Catarina Gasieringhi, detta la Tedeschina, der Tigrane von Vittoria Costa und Fabio von Maria Giusti gesungen.

1710 (Neapel) in der Principessa fedele ist der Ernesto mit Vittoria Costa besetzt.

1714 singt im Arminio (Neapel) Giovanna Albertini, detta la Regina, den Sigismondo.

1714 (Neapel) im Scipione nelle Spagne wurden die 6 Männerpartien, worunter 2 Soprane und 2 Alte, unter einen Baß, einen Tenor, 3 Kastraten und eine Frau verteilt.

Hingegen wurden gerade umgekehrt

in Fano 1716 (*Forza della fedeltà*),

in Rom 1718 (*Telemaco*),

in Rom 1721 (*Griselda*) nur Männer und Kastraten auch für die Frauenrollen verwendet. Auch in Neapel muß, wie wir sahen, in „*Dal male il bene*“ ein Kastrat eine Frauenrolle gesungen haben (1687).

Im Gegensatz zu Pompeo, wo gar keine komischen Figuren vorkamen und zu *Honestà*, *Anacreonte* und *Olimpia*, wo die beiden Servi wohl etwas beschränktes an sich haben, aber niemals zusammen eine Zwischenhandlung bilden, finden wir hier zum erstenmal ein richtiges Buffopaar, den Hofmeister Olindas, Ismeno und die alte Amme Asterias Filocla, beide durch Tenöre dargestellt. Es ergeben sich jetzt wirklich selbständige Buffoszenen, teils einzeln durch Filocla, teils durch die Liebschaft der beiden, die manchmal ans Groteske grenzen. Vor allem erreicht die Szene Filoclas mit der Gespenstererscheinung, die Dent S. 50 genau beschreibt, schon fast den Gipfel der möglichen Parodie, besonders wenn man bedenkt, daß der Anlaß dazu eine hochbedeutende, ungeheuer wirksame Anrufung der Götter des Cocytus gewesen

ist. Diese Szene gibt an Wucht den so oft vorkommenden Unterweltsanrufungen bis zu Glucks *Armida* und *Alceste* kaum etwas nach (Nb. 122). Nach dem imitatorischen Einsatz der energisch dreinfahrenden Streichinstrumente tritt die Singstimme mit einem Rufmotiv ersten Ranges ein. Der HS hat dann nach seinem Ganzschluß in A noch einen merkwürdigen Anhang, der zu einer Pause führt, worauf ein MS im Largo mit chromatisch ansteigender Singstimme, in *fis*^V endigend, einen scharfen Gegensatz zum wuchtigen HS bildet.

Man muß sich bei dieser Oper an solche schöne Einzelheiten, deren es viele gibt, halten, um an ihr Freude zu haben; denn der Inhalt ist wirklich ziemlich ungenießbar.

Eurimedes, König von Korinth hat 2 Töchter, von denen Asteria schon als Kind dem Prinzen von Milet, Idraspe versprochen worden war. Dieser, als Kind von Korsaren geraubt, wird später unter dem Namen Adrasto der beste Freund des Thebanerkönigs Clearco. Adrasto gerät in einem Krieg Clearcos gegen Korinth in Gefangenschaft des korinthischen Königs. Dort gewinnt er die Liebe der Königstochter Asteria, die ihn verschleiert im Gefängnis besucht, ohne zu wissen, wer er ist, weiß er es ja selbst nicht. Clearco landet in Korinth, um Rache zu nehmen, befreit seinen Freund, sieht die schöne Asteria, und will Frieden schließen, wenn er ihre Hand erhält, was Adrasto, nicht wissend, daß Asteria und seine verschleierte Buhlin dieselbe Person sind, selbst als Gesandter überbringt. Inzwischen aber ist auch Olinda, Clearcos verlassene Geliebte, Prinzessin von Milet ihrem treulosen Bräutigam nachgereist und auch ihr zweiter Bruder Aceste befindet sich in Korinth, als Musiker verkleidet und von der Prinzessin Alcidamia geliebt. Die Prinzessinnen nehmen es also mit ihrem Stande beide nicht genau. Die Geschwister Olinda und Aceste verlangen von Clearco, daß er seine Schwüre halte. Dieser aber hat nur Augen für Asteria, die ihm auch deren Vater als Friedenspfand zur Ehe geben will. Asteria jedoch will eher sterben, da sie Adrasto liebt. Am Tage der Hochzeit kommt es endlich durch Ismeno, den alten Hofmeister Olindas, der sie übers Meer begleitet hatte, heraus, daß Adrasto der geraubte Idraspe ist. Clearco tritt dem Freunde die Asteria ab und reicht, endlich besiegt von der Treue Olindas, dieser die Hand. Alcidamia und der inzwischen vom Musikus zum Prinzen avancierte Aceste sind das 3. glückliche Paar, dem sogar noch die alte Amme und der Hofmeister folgen.

Musikalisch ist die Oper für uns deshalb wichtig, weil wir mit der ebenfalls in *Mod* liegenden Partitur Domenico Gabriellis lehrreiche Vergleiche anstellen können:

So hat die Szene, in der die vor dem Liebesgemach ihrer Herrin Wache haltende Filocla zu Tode müde mit dem Schläfe kämpft, bei Gabrieli kaum eine Andeutung davon, bei Scarlatti streut sich in das mit charakteristischen Gähnpausen untermischte Rezitativ von Zeit zu Zeit, eine Art ariosen Refrains bildend, der Satz: „Sonno, sonno vattene, va!“ Mit einer Arie wie der des Adrasto am Schlusse der 2. Verwandlung (Nb. 123) kann Gabrieli nicht antreten; wie süß weiß Scarlatti am Schlusse des MS die langgezogenen Worte „dolce“ innerlich zu beleben, dadurch, daß er den Gesangston während seines Weiterklingens vom Akkordton zum Vorhalt werden läßt und ihm so immer

neue Sehnsuchtsstrebungen einhaucht. Wieviel origineller auch sich Scarlatti ausdrückt als Gabrieli, sehen wir, wenn wir die Hauptsätze der beiden Arien Asterias „Si ridi ingrato“ II. 5 nebeneinander halten (Nb. 124 und 125). Ganz besonders aber zeigt sich der bessere Denker bei der Arie I. 12: Olinda, verlassen von Liebe und Glück ist tief niedergeschlagen und singt:

Congiurati mi fan guerra
cieca sorte e cieco amor,
la mia pace amore atterra
e la sorte abbatte il cor.

Scarlatti schildert diese Stimmung in melancholischen Seufzern und Echos (Nb. 126), während Gabrieli sich ganz äußerlich an das Wort guerra hält (Nb. 127). Die Arie III. 6 „Vieni o sonno, amico nume“ ist allerdings, so tiefes Gefühl auch Scarlatti (Nb. 128) beweist, bei Gabrieli (Nb. 129) — besonders wenn man sich die Einstreuungen der Streicher gewissermaßen gedämpft vorstellt — so schön, daß man hier zweifeln kann, wem man die Palme reichen soll. In der Arie „ingrato, spietato! — Sai purchè t'adoro che moro per te“ drücken beide Tonsetzer den Gegensatz durch Gegenüberstellung eines heftigen Presto und eines langsamen Teiles aus: auch der Takt wechselt; bei Scarlatti $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{2}$, bei Gabrieli umgekehrt. Bei Gabrieli verpufft aber das Ganze in einer einzigen, tonartlich nicht abgerundeten Stelle (Nb. 131), während Scarlatti durch strophische Wiederholung des Ganzen mit wechselnden, aber doch vermittelnden Kadenzen eine bedeutende Gefühlsäußerung hervorbringt (Nb. 130). Man überschaue den Aufbau:

$$\begin{array}{l} \frac{4}{4} \text{ G}^{\text{mix}}\text{—h} \quad \frac{3}{2} \text{ D—h} \parallel \\ \frac{4}{4} \text{ e—D} \quad \frac{3}{2} \text{ D—g} \parallel \end{array}$$

und neben dem ausdrucksvollen Schluß-Moll auch die dramatische Zusammendrängung im 2. Vordersatz. Eine vollständig andere Gefühlseinstellung aber zeigt sich in der Szene III. 12 zwischen Alcida und Aceste. Gabrieli setzt die Textworte einfach auf eine ansprechende Melodie (Nb. 133), Scarlatti ergeht sich in orchestralen Naturmalereien, die sogar auf die Singstimme übergreifen (Nb. 132). Endlich möchte ich noch die schöne Schlußarie des I. Aktes „Messaggero son di pace“ ganz mitteilen (Nb. 134), deren beide obligate Orchesterstimmen aussehen, als wären sie — ohne daß es dasteht — für Oboen oder Flöten gedacht. Es ist eine DC-Arie in F^{lon} , die noch die Merkwürdigkeit aufweist, daß ihr MS in c, also in der Molldominante endet.

Das Erscheinen einer Arie mit obligater Trp. I. 7 „Suon di Tromba“ sei beiläufig erwähnt (Nb. 135). Weit sonderbarer ist es, daß Scarlatti in der 1. Arie des Stückes, ohne dieses obligate Instrument zu benutzen, Trompetenfiguren im Orchester nachahmt, ja sogar die Singstimme ganz trompetenartig in die höchsten Lagen führt (Nb. 136).

Zwei Trompeten können bei der Verwendung der Töne der eingestrichenen Oktave nicht gemeint sein.

Ostinato findet sich nur bei einer einzigen Arie, und zwar in der Buffoszene II. 8 (Nb. 137). Dent konnte also mit Recht sagen, Scarlatti hätte in Neapel den Ostinatobaß aufgegeben. Offenbar war er dort nicht beliebt. Wie wir aber sehen werden, hat er ihn sich doch nicht plötzlich aus dem Herzen gerissen, sondern ist noch einige Zeit immer wieder auf dieses Ausdrucksmittel zurückgekommen.

An Arien in $\frac{12}{8}$ -Takt gibt es eine, „Larghissimo“ überschrieben, aber ohne eigentlichen Siziliano-Charakter, II. 1 (Nb. 138), und eine andere I. 5 (Nb. 139) mit ganz leichtem Tarantellenschwung.

III. 15 (Nb. 140) steht ein ausgedehntes *Accompagnatore* zitativ, das erste mit bewegter dramatischer Begleitung. Ich glaube, man muß dieses Stück als das erste seiner Art bei Scarlatti bezeichnen, denn das bei Dent (S. 46) verzeichnete Stück aus Olympia fällt zwar zeitlich früher, enthält aber nur ruhige Akkorde; eigentlich nichts anderes als eine instrumentale Aussetzung der BC-Bezifferung, die durch den Streicherklang eine zu dem Einschlafen Birenos passende Farbe erhält. Das ist also eigentlich nur eine Frage der Instrumentierung, die in gleicher Weise schon Heinrich Schütz gelöst hatte. Ein ganz anderer Vorgang im künstlerischen Schaffen ist es aber, wenn die musikalische Charakterisierung der bloßen Führung des Tonfalls entzogen und in Zwischenspielen bzw. Begleitungsmotiven des Orchesters verlegt wird. Erst dieser künstlerische Ausdruckswille ist es, der das Wesen des sogenannten *Accompagnato-Rezitativs* ausmacht. Der natürlich auch schon hoch anzuschlagende Wunsch nach Färbung der Begleitungsakkorde gehört auf ein anderes Gebiet. Es ist eine sehr äußerliche Betrachtungsweise, wenn man bei der Frage nach dem Geburtsdatum des *Accompagnato* nur den Zeitpunkt sucht, an dem zum erstenmal mehrere Musiker zur Begleitung von Rezitativen herangezogen worden sind. Das Wichtige ist die innere Frage, wann es aufkam, die Steigerung des rezitativischen Ausdrucks statt in die Singstimme selbst (*Arioso*), in meist aus Gebärdenillustration entsprungene Motive der Orchesterbegleitung zu legen. Das erste Beispiel in diesem Sinne ist in unserem Gebiete das vorliegende im Clearco.

Sonst erscheint mir das Rezitativ in dieser Oper flüchtiger gearbeitet als bisher, wenn es auch noch einige *Ariosi*, *Melismen* und *Koloraturen* enthält, wie z. B. gleich die erste Ansprache des Titelhelden I. 1 (Nb. 141).

Manchmal treffen in den Rezitativen mehrere Stimmen zusammen, wie in I. 10 und I. 11 (Nb. 142 und 143), wobei man im ersten Beispiel die Nachahmung, im anderen die ganz lineare Behandlung der 3 Stimmen bemerken wird.

Il figlio delle selve.

Von der Musik zu dieser Oper, die zunächst als „favola boscareccia“ bezeichnet war, kann ich nichts berichten. Die Partitur liegt im Pariser Konservatorium, für uns also jetzt unzugänglich. Fragmente sind nach Dents Forschungen nicht vorhanden. Fétis nannte das Werk einen „ouvrage excellent“, datierte es aber falsch auf 1702*). Dent sagt über die Oper (S. 72): „though rather absurd, contains some good music, in a style that points to a fairly early date of composition.“

Die Dichtung ist von Carlo Sigismondo Capece; die Feststellung des Komponisten ist Fétis zu danken, da die Textbücher ihn verschweigen. Nach dem in *BrC* befindlichen ersten Libretto wurde das Stück 1687 (die Widmung ist am 18. Jan. datiert) im Hause des vornehmen Dichters**) in Rom aufgeführt. Gewidmet war es nach Ademollo (S. 169) „alla Ser. Arciduchessa Elettrice di Baviera“, woraus man eine Beziehung des Dichters zu Abbate Pompeo Scarlatti erkennen kann. Capeces erstes Stück „Tributo di lode alle armi dell' Elettore Massimiliano Duca di Baviera“ wurde im Haus des Abbate Pompeo Scarlatti gegeben. 1686 folgt in seinem eigenen Hause „L'amor vince fortuna“ Max Emanuel (bei Gelegenheit seiner Hochzeit mit Maria Antonia v. Österreich) gewidmet (Ademollo 167, 168). Allacci erwähnt die erste Vorstellung des Figlio nicht, wohl aber eine in Florenz 1688 (Teatro della Pergola) und eine in Lugo 1718. Nach Croce wurde die Oper 1689 in Neapel, nach einem weiteren TB (*BrC* und *Wash*) 1699 in Turin wiederholt. Die Dichtung wurde, wie aus der Sammlung Schatz hervorgeht, noch öfter vertont: 1700 in Modena von Boni, 1753 in Mannheim von Holzbauer, 1755 in Genua von Mazzinghi und erschien nach G. F. Schmidt 1700 auch in Wolfenbüttel, wobei der Komponist unbekannt sei.

L'Aldimiro ovvero Favor per favore.

Von dieser Oper ist keine Partitur erhalten. Das erste erhaltene TB habe ich in *BoL* prüfen können. Es hat den Titel: L'Aldimiro ovvero Favore per favore, dramma per musica da rappresentarsi in Gubbio nel presente Mese di Maggio 1687 Dedicato all'illustrissimo Sign. Gio. Battista Gabrielli, contestabile del presente anno per la festa e fiera di S. Ubaldo in detta Città. / In Macerata per Carlo Zenobi. Unter dem Personenverzeichnis heißt es: „Musica del Signor Ales-

*) Fétis: Biographie universelle VII. 431.

**) Vielleicht war jener begeisterte Theaterbesucher Giuseppe Capece, der in dem unglücklichen Streit während der Vorstellung des Pirro in Neapel einen anderen Edelmann erstach (vgl. Croce, S. 199) ein Verwandter dieses Dichters.

sandro Scarlatti.“ Wotquenne, Larousse-Clement, Ademollo (S. 171) und Dent erwähnen noch eine Aufführung in Rom 1688, erstere 3, ohne den Komponisten anzugeben; Ricci notifiziert (ebenfalls ohne Angabe des Komponisten) eine des gleichen Jahres in Bologna. Da beide Aufführungen „dagli accademici uniti“ veranstaltet gemeldet werden, so ist es möglich, daß es sich nur um eine handelt. Jedenfalls ist das in *BrC* liegende mit dieser Angabe in Rom gedruckt. Dent vermutet, daß der Aufführung in Gubbio eine in Neapel vorangegangen sei*). Aber warum sollen nicht die Bürger von Gubbio zu einer besonders festlichen Begehung des Todestages ihres Schutzheiligen einmal direkt bei einem berühmten Komponisten eine Oper bestellt haben? (Ubaldo war von 1129 bis zu seinem Tode 16. Mai 1160 Bischof von Gubbio.) Als Dichter steht G. D. de Totis absolut fest. Nach der schon öfters herangezogenen Bemerkung im Rosmenetext (s. u. S. 106) auch die Zeit zwischen Fetonte (1685) und Rosmene (1688), da in jener Bemerkung augenscheinlich die chronologische Reihenfolge gewahrt ist.

Die nach Dent im British museum liegenden Fragmente waren mir unzugänglich. 2 Arien „Se vergine imbelli“ II. 11 und „Miei spirti avviliti“ III. 4 habe ich in der Bibliothek Chigi (*RVat*) festgestellt.

La Rosmene ovvero L'Infedeltà fedele.

Pelope, der treue Feldherr des Königs von Mykene, Linceo, ist mit einer Flotte in der Ferne, die Ehre seines Herrn zu rächen. Währenddessen wird seine treue Gattin, Rosmene (Sopr), nicht nur von Linceo (Ten) selbst, der in wütendster Leidenschaft zu ihr entbrannt ist, sondern auch von dessen Sohn Oronte (Sopr) mit Liebesanträgen verfolgt. Dieser hatte vorher die athenische Prinzessin Fidalma geliebt, war ihr aber durchgegangen. Fidalma war ihm heimlich in Mannskleidern nachgereist und hatte sich bei Celidora (Alt), der Königin und Gattin des Linceo, als Page Eurillo (Sopr) verdingen, in der Hoffnung, dadurch Oronte nahe zu sein. Celidora, vom König sträflich vernachlässigt, verliebt sich natürlich sterblich in ihren Pagen.

Beim Beginn des Stückes seufzt in ihrem mit Standbildern geschmückten Parke Rosmene nach ihrem fernen Gatten. Da erschüttert auf einmal ein furchtbares Erdbeben die ganze Welt. Das kommt Oronte sehr zu Paß. Denn er hatte sich, um sich bei Rosmene einzuschleichen, als Statue verkleidet, und in ihrem Parke auf ein Postament gestellt. Jetzt kann er, wie vom Erdbeben belebt, herabsteigen und sie mit Liebesanträgen bestürmen. Während sie ihn abweist, kommt der König mit den gleichen Wünschen. Oronte kann sich zwar vor seinem Vater verhehlen, indem er schnell wieder die Statue vorstellt, hört aber nun dessen

*) In Gubbio war Carlo Vicentio de Totis, der Bruder des Dichters Bischof (vgl. Crescimbeni: Notizie storiche degli Arcadi morti III S. 9). Die unmittelbare Bestellung der Arbeit von dort aus ist also viel wahrscheinlicher als die Herübernahme einer Oper von Neapel.

Liebesanträge, die von Rosmene ebenfalls standhaft abgewiesen werden. Da kommt die Kunde von Pelopes siegreicher Rückkunft und baldigem Einzug.

Dieser ist mit seinem Vertrauten Cleante (Ten) heimlich seinem Rufe vorausgeeilt, um noch vor dem offiziellen Einzug seine geliebte Gattin wiedersehen zu können. Kurz vor dem Gelingen dieser Überraschung kommt er in ein Gespräch mit dem alten geschwätzigen Diener des Königs, Liso (Sopr), welcher ihm die Leidenschaft des Königs für Rosmene ausplaudert. Folge natürlich: furchtbare Eifersucht. Es wird beschlossen, Rosmene zu prüfen. Der Feldherr verkleidet sich als Mohr und läßt sich seiner Gemahlin als Geschenk Pelopes, der selbst noch bei den Schiffen weilen müsse, durch Cleante präsentieren. Als stummer Mohr kann Pelope nun seine Gattin beobachten. Er erlebt, wie diese heldenhaft gegen Linceo (beinahe kommt es zu einem Lucrezia-Selbstmord) ihre Ehre verteidigt. Aus der hohen Begeisterung für seine treue Frau wird er aber schnell in neue Eifersucht geworfen, als er nun merkt, daß auch Oronte sie wahnsinnig liebt. Aber auch diese Neigung erkennt er in einiger Zeit als von Rosmene unerwidert. Da aber kommt das Schlimmste. Er belauscht eine stürmische Umarmung zwischen Rosmene und Eurillo. Der scheinbare Page nämlich hatte sich der Rosmene als die ehemalige Geliebte des Oronte, Fidalma, offenbart und von ihr das Versprechen erhalten, die beiden wieder zusammenzubringen, was Rosmene natürlich um so lieber übernahm, als sie sich dadurch von den Nachstellungen des Prinzen befreien konnte. Auch die Königin belauscht entsetzt die Umarmung. Dies der zweite Akt-schluß.

Nun wächst Pelopes Mißtrauen gegen die Gattin wieder von neuem. Er hört, wie Rosmene dem Oronte neue Avancen macht, weil sie sucht, ihm ein Ritterwort abzurufen, das sie dann auf Fidalma zu übertragen gedenkt. Und schließlich führt auch der König den schlimmsten Streich, indem er Rosmene den Tod ihres Gatten melden läßt. Er droht ihr, wenn sie ihm nicht zu Willen sei, sie töten zu lassen und ihren Ruf besudeln zu wollen. Pelope muß zweifeln, ob sie auch solcher Drohung widerstehen würde.

Hier sehen wir in der dramatischen Anordnung eine Symmetrie seit Pelopes Verkleidung: Seine Eifersucht wird in einem aufsteigenden Ast Lügen gestraft, erhält aber in einem absteigenden neue Nahrung.

Linceo bestürmt Rosmene. — Abweisung.	}	Schluß des II. Akts.
Oronte schickt Rosmene Botschaft. — Abweisung.		
Eurillo entdeckt sich Rosmene. — Umarmung.	}	Anfang des III. Akts.
Oronte erhält von Rosm. hoffnungsvolle Botschaft.		
Linceos furchtbarste Drohung. Zweifelhafter Ausgang.		

Danach beginnt die Lösung des Knotens. Eurillo wird von allen als Weib und der Mohr als Pelope erkannt, nachdem er und Rosmene ins Gefängnis geworfen worden waren. Oronte ist von Fidalmas Liebe besiegt, der König behauptet, er habe Rosmene nur prüfen wollen und sei dem Feldherrn für seine Taten dankbar. Die Königin erweist sich ebenfalls als ganz unschuldig und die als so treu befundene Rosmene ist selig, daß der gemeldete Tod ihres geliebten Gatten nur Trug war.

Das Stück, zwar ganz mit den bekannten Barockmotiven spielend, hat doch größeren Wert dadurch, daß man mit der armen Rosmene wirklich Mitleid empfinden kann.

Dent stellte das Vorhandensein einer Partitur in *Münster* fest. Es ist eine wunderschöne Kopie in Schweinsleder, Längsformat. Die Partien, zu denen noch die Amme Alcea (Ten) gehört, haben die oben

in Klammer gesetzten Stimmlagen. Der Pelope (Baß) ist im Bariton-schlüssel geschrieben.

In Florenz befindet sich aber noch eine leider unvollständige Partitur. Denn die bei Dent angegebenen Fragmente in *FCC* erwiesen sich als die vollständigen zwei ersten Aufzüge der Oper in einer Bearbeitung, in welcher die Partie des Oronte für Alt, die der Celidora für Sopran geschrieben ist und auch die Arien des Linceo sich verändert zeigen (einige für Alt). Die weiteren starken Kürzungen und Veränderungen dieser Bearbeitung gegenüber der *Münsterer* Partitur werden unten zusammengestellt. Jedenfalls können wir aus den Partituren allein nicht erkennen, ob die *Florenzer* Partitur eine Kürzung der *Münsterer* oder ob die *Münsterer* eine Bereicherung der *Florenzer* war. Man kann nur sehen, daß die in den Bearbeitungen verschiedenen Nummern dem Stile nach ganz ähnlich sind, so daß sie also zeitlich nicht stark auseinanderliegen können. Merkwürdig ist, daß eine Arie I. 10 in der *Florenzer* Partitur mit BC, zwei Violinen und zwei Bratschen instrumentiert ist, was ein aus der venezianischen Oper herübergenommener Gebrauch ist. Diese Arie muß also älteren Datums sein, da keine Veranlassung vorliegen kann, der in der *Münsterer* Partitur vierstimmig gesetzten Arie noch eine zweite Bratschenstimme hinzuzusetzen. Klarheit bringen vielleicht die Textbücher.

Ich habe drei Textbücher dieser Oper gesehen, die mir durch die Liebenswürdigkeit des Professors van den Borren aus dem Bestand des Brüsseler Konservatoriums zugegangen sind. Dent nennt in seinem Aufsatz (Operas etc.) zwei davon, in seinem später erschienenen Buch aber nur eines.

Das erste bestätigt eine Aufführung in Neapel, Pal. Reale 1688 und ist „D. Francesco de Benavides, Avila e Coreglia, Conte di Santistevan etc., Vicerè e Capitan generale in questo Regno di Napoli“ von Nic. Vaccaro gewidmet. Handschriftlich hat darauf jemand (wohl ein Brüsseler Bibliothekar) auf Allacci 683 und 702 verwiesen, dessen zitierte Aufführung späteren Datums sei und fälschlich vermutet, daß das TB mit der Oper von Minato-Cavalli (Ven. 1664) zusammenhänge.

Das zweite gibt auf dem Titel den Dichternamen Giuseppe Domen. de Totis an, ist den Herrn „della conversazione del casino da S. Marco“ gewidmet von Vincenzo Vangelisti, der auch als Verleger (Firenze 1689) zeichnet. Er habe, heißt es im Vorwort, das Werk gedruckt als er gehört hätte, daß die Herrn sich entschlossen hätten „di far rappresentare nel lor Teatro Reale la Rosmene... opera tanto acclamato...“

Das dritte, welches nicht in Wotquennes Katalog steht, also wohl später erworben ist, ist niemandem gewidmet, in Rom 1690 ge-

druckt, und zwar in der Druckerei des apostolischen Palastes, was nicht weniger als 3 Lizenzen erforderte. Ort und Zeit der Aufführung ist nicht angegeben, doch erwähnt Ademollo S. 178, ohne Komponisten und Dichter zu kennen, eine Vorstellung dieser Oper 1690 „forse al Capranica“. Die übliche Protesta läuft nun in diesem TB in einen höchst wichtigen Satz aus: „L'autore“ als der an anderer Stelle de Totis genannt ist „crede quello che deve un vero Cattolico Romano e nell' usare le voci di Fato, Destino, Nume, Dio etc. conferma quello che altre volte ha protestato nell' Eulmeno, nell' Idalma, in Tutto il mal non vien per nuocere, nella Psiche, nel Fetonte, e nell' Aldimiro.“ In diesem Satz findet man 1. die Angabe sämtlicher Werke von de Totis*), und zwar augenscheinlich in chronologischer Reihenfolge; 2. bestätigt sich meine obige Vermutung, daß „Tutto il male non vien per nuocere“ der ursprüngliche Titel der Scarlattischen Oper „Dal male il bene“ ist; 3. aber erkennt man, daß Totis seit dieser Oper der Leibdichter Scarlattis geworden ist, denn auch Psiche und Aldimiro kennen wir als Scarlattis Werke**), während Idalma von Pasquini***) ist. Sollte die Vermutung, daß auch der Fetonte von seinem Freunde und späteren Arcadiagenossen vertont worden ist, zu kühn sein? Später (1690) hat Totis noch eine „Caduta del Regno delle Amazzoni“ geliefert, die wieder Pasquini für Rom gesetzt hat (vgl. Wotquennes Katalog S. 136). So könnte man den Fetonte auch dem Pasquini zuschreiben. Da dieser aber in Neapel sonst nicht bekannt war, außer wenn der 1683 dort gegebene Lisimaco in Pasquinis Vertonung erschienen war, so wäre die erste Hypothese vorzuziehen.

Die Unterschiede zwischen den drei Textbüchern sind verhältnismäßig gering. Im allgemeinen gleichen sich 1. und 3. untereinander mehr, als jedes mit 2. Das Argomento ist in allen dreien wörtlich gleich, der Komponist ist in keinem genannt. Ich stelle nun die Unterschiede gleichzeitig mit denen der Partituren zusammen:

*) Diese Werke finden sich auch im Nekrolog von de Totis 1645—1707 (Notizie istoriche degli Arcadi morti. Bd. III, S. 11) angeführt, aber nicht in der gleichen Reihenfolge. Nur „Eulmeno“ ist nicht erwähnt. Hingegen wird von einer vor der Königin von Schweden mit größtem Beifall rezipierten Tragödie Evilmoro erzählt („una insigne tragedia in versi sciolti“). Im vorliegenden TB liegt jedenfalls ein Druckfehler vor. Die zweite Oper heißt im Nekrolog: „Doralba ovvero Tutto il mal non vien per nuocere“, die letzte dort genannte Oper: „Mitilene ovvero la Caduta del Regno delle Amazzoni“ ist erst nach der Rosmene gedichtet. Ferner ist noch eine „Agrippina“ genannt, deren Aufführung 1691 wegen des Todes Alexanders VIII. unterblieb, und eine hinterlassene unkomponierte Oper „La villeggiatura di Frascati“.

**) Auch Scarlattis Oratorium „Agar et Ismaele“, Rom 1683, ist von Totis gedichtet. Vgl. Katalog der Wiener Staatsbibl. 19164.

***) Bonaventura, der a. a. O., S. 144, die Idalma bespricht, kennt ihren Textdichter nicht.

	TB 1	TB 2	TB 3	Part. in Münst.	Part. in FCC
I. Akt:					
7. Szene: Liso allein	fehlt	ist da	ist da	ist da	fehlt
8. Szene: 2. Arie der Celidora Amore seconda	ist da	ist da	ist da	ist da	fehlt
8. Szene: Schließen des Duett	ist da	ist da	ist da	ist da	fehlt
9. Szene: Terzett O d'amore dure vicende	da, mit Strichvermerk	fehlt	fehlt	fehlt	ist da
11. Szene: Arie Amare e soffrire	ist an den Schluß gestellt und dem Eurillo gegeben	steht in der Mitte der Szene wird von Oronte gesungen	wie bei 1	wie bei 2	wie bei 1
15. Szene: Arie Mi rallegro hat	2 Str.	2 Str.	1 Str.	2 Str.	?
16. Szene: Arie des Liso	fehlt	ist da	fehlt	ist da	fehlt
II. Akt.					
1. Szene: Eurillos Arie Fiumicel ch'hor presto	ist da	ist da	ist da	in den III. Akt verlegt u. der Rosmene zugeteilt	fehlt
Arie des Oronte „L'aure“	ist da	= 1	geändert	= 1	transpon.
4. Szene: Terzett hat	Strichv.	ist da	ist da	ist da	fehlt
9. Szene: Arie des Cleante	ist da	ist da	ist da	ist da	fehlt
10. Szene: Arie der Celidora „Povero core“	2 Str. Strichvermerk	2 Str.	1 Str.	2 Str.	ist da
12. Szene: Der Text zu der Arie des Oronte heißt	Come cede 1. porp	Per vincere pugnando	= 2	= 2	= 1
13. Szene: Terzett Text zur Arie der Rosmene heißt	Strichv. Tenti invano Mosstro spietato	ist da Tenti invano un alma forte	ist da Ostenti pur la sorte	ist da = 2	fehlt anders als 2
14. Szene: Arie des Pelope Tutto foco	ist da	ist da	ist da	ist da	fehlt
18. Szene: Arie des Pelope No, che non è possibile	fehlt	ist da	fehlt	ist da	fehlt
19. Szene: Die Schlußverse des Rezitativs	sind da	fehlen	sind da	sind da	?
20. Szene: Arie der Rosmene heißt	Tortorella	= 1	Per ardere d'amore	= 1	= 1

Ferner ist nach Szene 9 eine lange Szene des Liso in TB 2 eingeschoben, die sonst überall (auch in der Münsterer Partitur) fehlt.

Die Partitur des III. Aktes ist in *Florenz* verloren. Es können also des weiteren nur die drei Textbücher und die *Münsterer* Partitur verglichen werden:

III. Akt.

2. Szene enthält in TB 1 und 3 eine Arie, die in TB 2 und der Part. fehlt.
9. Szene, Arie der Rosmene heißt
 - in TB 1 und 3: „A influir gioie“;
 - in TB 2: „S'arma 'l ciel sempre a miei dannì“;
 - in der Part.: „Fiumicel ch'hor presto, ch'hor lento“;
 - d. i. die Arie, die in den Textbüchern Eurillo im II. Akt 1. Szene singt.
11. Szene, Arie des Oronte „Spoglia esangue“ fehlt in TB 3, ist aber in Part. und den übrigen Textbüchern enthalten.

Aus dieser Zusammenstellung ist es klar, daß die jetzt in *FCC* liegende Partitur der ersten Aufführung in Neapel zugrunde gelegen hat, bei der offenbar mehr auf Kürze der Oper, als auf Tiefe gesehen werden mußte, wie die zahlreichen Striche beweisen. In Florenz hat dann eine würdige Aufführung des Werkes nach dem vollständigen Gedicht des Totis und der unverkürzten Partitur stattgefunden, wie sie in *Münster* erhalten ist. Denn wir haben gesehen, daß TB 2 fast genau mit dieser Partitur übereinstimmt. Merkwürdig bleiben hier nur die Unterschiede in den Rezitativstellen sowie die Umstellung der großen Rosmene- (bez. Eurillo-) Arie. Das römische TB lehnte sich dann wieder mehr an die Neapeler Aufführung an.

Musikalisch sehen wir in diesem Werke eine der schönsten Opern Scarlattis vor uns. Es ist erstaunlich, welch tiefe Empfindung aus vielen Arien, die wir unten betrachten wollen, spricht.

Das Stück hat eine „Sinfonia avanti opera“, die ich später behandle (S. 228).

Die Rezitative sind sorgfältig, mit ausdrucksvoller Deklamation gesetzt, noch manchmal mit Arioso verbunden oder wenigstens melodisch auslaufend. In den ungefähr 75 Rezitativen finden wir 6 melodisch geführte und 3 kolorierte Stellen, sowie 4 richtige Ariosi. Der bekannte Rezitativabschluß (Quartabsprung mit folgender *D—T*) ist schon sehr häufig und die Ganzschlüsse sind Ausnahmen.

Ein bogenförmiges Arioso zeigt das Nb. 144. Darin ist auch die Nachahmung im BC zu beachten. Ein in Koloratur auslaufendes Rezitativ III. 12 zeige ich in Nb. 145.

In der Oper, wie sie uns in der vollkommenen Gestalt der *Münsterer* Partitur vorliegt, finden sich: 4 Duette (I. und III. Akt), 2 Terzette (II. Akt), 56 Arien (19, 17, 20). Davon haben 26 zwei volle Strophen (12, 8, 6) und 30 nur eine (7, 9, 14). Man sieht also auch hier wieder,

daß Scarlatti gegen Schluß hin, wo sich das dramatische Leben steigert, die Zweistrophigkeit einschränkt. Die zweite Strophe ist fast immer eine notengetreue Wiederholung. Nur in der Arie I. 10 (Nb. 164) und III. 3 zeigen sich Ausnahmen. Die erste wird von Linceo (Ten) angestimmt und offenbart seine innersten Gedanken. Als Celidora mit der zweiten Strophe dasselbe tut, muß das Ganze wegen der Altlage eine Quinte heruntergesetzt werden. In der Arie der Alcea ändert Scarlatti zugunsten der guten Deklamation die Anfangstöne der zweiten Strophe (Nb. 146).

Unter den Arien haben 26 Quartettbegleitung, 2 sind mit obligaten Instrumenten gesetzt (Violinsolo und 2 Violinen) und 28 sind nur vom BC unterstützt. Diesen gesellt sich achtzehnmal ein Quartetttritonell, manchmal vor, manchmal nach der BC-Arie, bei zweistrophigen Arien teils zweimal gespielt, teils nur einmal den Mittelpunkt bildend; einmal wird eine einstrophige Arie durch das doppeltgespielte Ritornell umrahmt. Die Ritornelle sind meist kurz, nur die Oronte-Arien zeichnen sich oft durch längere, sehr stimmungsvoll ausklingende Ritornelle aus. (vgl. Nb. 154 und 155).

Was die inneren Formen dieser Arien betrifft, so kann man

1 als einsätzig bezeichnen,

1 als zweiteilig nach der Instrumentalform: *T—D D—T*,

17 Arien haben Seicentoform (*m n n*) in mehr oder minder großen Varianten,

2 die Form *m m n* (Barform), wobei die Wiederholung des *m* einmal ausgeschrieben und einmal durch Wiederholungszeichen angedeutet ist,

7 Arien haben besondere Formungen, die, zum Teil von hervorragender Schönheit, sich nicht unter ein Schema bringen lassen,

22 sind in Bogenform (*m n m*), wobei das *Da capo* mehr oder weniger genau ist: es wird immer ausgeschrieben, auch wenn es genau ist. Sehr häufig aber finden wir beim DC verlängernde Schlußbegründungen, auch Ersatz kleiner Motivteile durch andere. Endlich gibt es III. 13 eine musikalisch vollkommen richtige DC-Arie, bei der aber dem DC ein ganz anderer Text untergelegt ist, ein Beweis, daß das Formgefühl nicht durch die Dichtung entstanden ist, sondern daß es auch entgegen der poetischen Versbauvorlage eintreten kann.

2 Arien verbinden die Bogenform mit dem Ostinatobaß, ebenso das Terzett II. 4. Bei der einen Arie geht der Ostinato nur durch den HS, das Motiv des Presto-Mittelsatzes ist aber eine Ableitung (Nb. 165). Die andere Arie II. 8 (Nb. 166) hatte in der Partitur *FCC* keinen Ostinatobaß und das Terzett (Nb. 364) fehlte, wie wir in der Tabelle sehen, ganz. Wenn es also richtig ist, daß diese Partitur von der Neapeler Aufführung stammt, so bewahrheiten sich meine Ausführungen im Clearco, daß der Ostinato in Neapel vermieden wurde, daß Scarlatti

sich aber innerlich von ihm nicht trennen konnte, sondern ihn für die auswärtigen Aufführungen sogar noch vermehrte.

An seelischem Gehalt ist die Arie der Rosmene III. 10 (Nb. 147) der Höhepunkt. Rosmene hat die natürlich fingierte Nachricht vom Tode ihres Gatten erhalten und bricht nun in herzbrechendes Schluchzen aus. Zu einer rührenden Melodie bringt das Streichquartett kurze, schluchzende Akkorde, denen Scarlatti die Bemerkung hinzufügt: „Suonino sempre piano“. — Hochinteressant ist die Arie der Rosmene III. 9, eine Gleichnisarie: den sanften Lauf eines Flusses spiegelt die Melodie „Fiumicel . . . sudditi“ (Nb. 148), aus deren Motiven eine kunstvolle, immer in ruhigen Achteln hinfließende Quartettbegleitung gewoben ist, welche besonders zu den Worten „se al lato di fiori“ paßt. Der Gegensatz „se i passi rovinando urta fra i sassi“ wird nur durch Intervall-Veränderungen in den ruhigen Achtelfiguren (Nb. 149), nicht aber etwa durch Tempomodifikation dargestellt. Das ist eine Illustrierung, die sich in den strengen Grenzen hält, wie sie sich beispielsweise Brahms in seiner Nanie gesteckt hat. — Rosmene ist in ihren Arien überhaupt mit Recht bevorzugt. Sie hat (4, 4, 5) 13 Arien zu singen, fast lauter Perlen. Vor allem II. 20 (Nb. 150) ist von bestrickender Schönheit. Daß auch das Heroische nicht zu kurz kommt, beweisen Arie I. 12 und II. 13 (Nb. 151, 152). Aber auch herzerquickender Jubel ist ihr nicht fremd: die Schlußarie III. 21 (Nb. 153) ist auf Steigerung gearbeitet (s. a. Nb. 296).

Die 10 Arien des Primo uomo, Oronte sind leichter gewogen (bes. Nb. 337), obwohl auch hier schöne Nummern sich finden; besonders die Arie II. 1, die aus einem die leichten Lüfte malenden Motiv (Nb. 154, Takt 1) gebaut ist und in der die hartnäckige Wiederholung eines anderen Motives zu fortschreitenden Harmonien (Nb. 154, Takt 39 bis 42 und Takt 51—54) das ewige Seufzen zeichnet. Sowohl diese Arie, wie eine andere: I. 6 (Nb. 155), welche „alla francese“ überschrieben ist, haben schöne Ritornelle. Nach ruhiger, klarer Schönheit strebt Arie III. 1 (Nb. 156). — Die himmlische Arie I. 11 (Nb. 157) die ganz tiefe Wirkungen des neapolitanischen Sextakkordes mit nachfolgender Rückalterierung offenbart und in der die Reprise des BC-Vorspieles zum Liegeton des Sängers von eigenem Reiz ist, hat sich in Florenz der Primo uomo offenbar ausgebeten, denn in den anderen Quellen war sie dem Eurillo zugeteilt gewesen.

Dieser ist außerdem mit 6 Arien und 2 Ensemblebeteiligungen bedacht. Seine Arien sind alle auf einen schlichten Gefälligkeitston gestimmt, der ziemlich stark von der Tiefe der Arie I. 11 (Nb. 157) absticht. Zum Beweis einige Anfänge: Nb. 158—161, von denen das letzte sogar noch die syllabische Singweise der Equivocizeit wiederbringt. Mehr Gefühl zeigt Eurillo bei der Teilnahme an den Duetten mit Celidora (Nb. 169) und Rosmene (Nb. 170).

Ganz herrlich sind auch die Arien der Altistin (Celidora), trotzdem die Figur in ihrer irr tümlichen Verliebtheit in ein verkleidetes Mädchen für uns — nicht aber für den Barockmenschen — etwas Komisches an sich hat. Von ihren 4 Arien ist besonders I. 8 (Nb. 162) bemerkenswert, die (in Barform) in ihrem ersten Teil mit einer Häufung des Seufzer-motives spielt, im Abgesang jedoch in eine begleitungslose Fioritur sich auflöst, die gleichsam in Luft aufgeht, wie die Seufzer der Liebe. Ebenso schön ist die E-Dur-Arie „Povero core“ mit einem Presto-MS (Nb. 163). Celidora hat überdies die II. Strophe der interessanten Arie des Linceo I. 10 (Nb. 164) zu übernehmen, in der jeder der beiden Gatten nach einem lebhaften Teil in $\frac{3}{4}$ die heimlich genährte verbotene Liebe in überaus gefühlvollen wenigen Largotakten ausspricht. Sehr schön ist hierbei auch die poetische Entsprechung der beiden Strophen, in der ja die italienischen Librettisten Meister sind, wenn auch manche abgedroschene Phrase mit unterläuft:

Linceo:	Celidora:
Cervo nel rio,	Si liete piume
rivo nel mar,	spiegare non suol
così il desio	farfalla al lume,
non suol bear,	aquila al sol,
com'io festeggio	com' il mio core
qual hor vaggheggio	gode al fulgore
la bellezza, per cui godendo moro,	dell' amata beltà, per cui sfavillo,
(für sich:)	(für sich:)
ma ch' in Rosmene adoro.	ma che adoro in Eurillo.

Linceo, im übrigen der übliche feurige Held, muß außerdem in 4 Arien teils Leidenschaft toben, teils schmachten. Sehr gut eignet sich zur Zeichnung des ewig bohrenden Ungestüms der Liebe der Ostinato-Baß, den er in I. 4 und II. 8 (Nb. 165 und 166) anwendet. Wir sprechen über diese Arien später (S. 201). Seine anderen 2 Arien stecken noch in der Einfachheit der Equivoci.

Wie im „Anacreonte“ tritt uns auch hier wieder ein ernster Held in Baßlage entgegen, ein Beweis, daß man diese Stimme nicht bloß für Bufforollen geeignet hielt*). Leider aber sind die 5 Arien des Pelope fast alle recht unbedeutend, weil sie ganz auf rollende Koloratur gestellt sind. Einzig in der Wutarie III. 4 (Nb. 167) könnte man die lärmend-tobende Behandlung der Streicher hervorheben und im plötzlichen Adagio des Nb. 338, Takt 7 das starre Festhalten des Tones auf „resistere“ bemerken.

Die Nebenrolle des Begleiters Cleante muß sich mit einer Arie gewöhnlicher DC-Struktur begnügen.

*) Sogar Abert sagt (Mozart I, S. 403): Die opera buffa „brachte namentlich den seit Monteverdi aus der opera seria verschwundenen Baß wieder zu ungeahnten dramatischen Ehren“.

Die komischen Partien sind die Tenor-Amme Alcea und der Sopran-Kastrat Liso. Bei ihren Liebesduetten nimmt sich die Vertauschung der natürlichen Stimmen recht merkwürdig aus. Wenn man aber neapolitanische Marktweiber gehört hat, die tatsächlich oft ein Männerorgan haben, so kann doch eine Illusion, verbunden natürlich mit Groteske, entstanden sein. Sehr nett ist die Soloszene des Liso III. 17 (Nb. 168), in der der beginnende Refrain „Che cos' è quest' onestà“ am Schluß jeder der drei Strophen etwas verkürzt wiederkehrt, so daß das ganze Stück das Aussehen einer Rondoform in nuce erhält. Eine Arie in Rondoform erwähnt auch Sandberger bei Sartorio (Adelaide?). In dem vorliegenden Monologe Lisos beachte man noch die köstliche Deklamation des „ma“ im Takt 12, sowie das reizende Ritorell.

In der Oper Rosmene ist die Einheit der Tonart gewahrt. Sowohl die Sinfonie wie die erste Arie steht in A^{mix}, welche Tonart öfters in hoffnungsvollen oder fröhlichen Stellen wiederkehrt, besonders aber den Schluß der Oper durch Rosmenes entzückende Arie (Nb. 153) krönt. Tonartliche Abrundung kleinerer Abschnitte aber kann man kaum feststellen.

Die Oper hat sich von Neapel aus verbreitet und wird als „tanto acclamato“ bezeichnet. In Neapel selbst aber scheint sie nicht wieder hervorgeholt worden zu sein, wie man überhaupt dort von Neueinstudierungen, wie sie in den Venezianer Theatern häufig waren, nichts merkt (von vereinzelt Fällen abgesehen). 1709 hat Gius. Vignola unser TB fast unverändert für das Teatro dei Fiorentini (also sogar unter Scarlattis Augen!) wieder komponiert. Im Argomento dieses TB heißt es, daß die Oper schon 1688 in Neapel aufgeführt worden sei, — vom damaligen Komponisten schweigt des Sängers Höflichkeit — ein Beweis, daß sie in der ganzen Zwischenzeit geruht haben muß.

Leider ist das genaue Datum der Erstaufführung dieser schönen Oper nicht festzustellen. Die Angabe des „Regio Pal.“ im TB ließe auf einen der königlichen Geburtsfeste schließen. Im Dezember gab es aber nach Croce Cestis Dori und im November ist Scarlattis Flavio sicher. Bleibt für Rosmene doch nur der Karneval.

Il Flavio.

Zum Geburtstag König Karls II. 1688 hat Scarlatti für Neapel eine Oper „Flavio“ geliefert, von der nach Dent nichts erhalten ist, als das TB, das in 2 Exemplaren in BoL und N aufbewahrt ist. Auch ich kann weiter keine Spuren dieser Oper nachweisen.

Der Titel des TB lautet: „Il Flavio, drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Napoli alli 6 di novembre 1688, giorno del Compleaños del Rè nostro Signore Carlo secondo, che Dio guardi.

Consecrato all' Eccellentissimo Signore D. Francesco Benavides, conte di Santo Stefano, Vicerè di Napoli. — In Napoli, per Carlo Porsile, regio stampatore 1688.“

Die Widmung ist von Andrea del Pò und Niccolò Vaccaro am 3. Nov. gezeichnet.

Das Argomento schließt: „... del presente drama, pregievole per i soprafini ricami della musica dell Signor Alessandro Scarlatti.

Da keinerlei Musik erhalten ist, Beziehungen zwischen Musik und Dichtung also nicht aufgedeckt werden können, hat es auch keinen Sinn, auf den Inhalt dieses Stückes einzugehen.

L'Amazone guerriera (corsara).

Der Titel dieser Oper lautet auf den vorhandenen Partituren in RCec, MC und Mü (eine Abschrift nach der Handschrift von MC aus dem Jahre 1869) „L'Amazzone guerriera“, während er in allen Textbüchern „L'Amazone corsara ovvero L'Alvilda (Regina de' Goti)“ heißt. Die Dichtung stammt von Giulio Cesare Corradi. Sie wurde zum erstenmal 1686 für das Teatro S. Giov. e Paolo in Venedig von Carlo Pallavicino vertont. Das Werk muß so gefallen haben, daß es 1688 im gleichen Theater wiederholt werden konnte. Seine Partitur, die auf das Datum dieser Aufführung Bezug nimmt, besitzt Mü unter der Signatur Mss. Mus. 145. Hier ist auch (P. O. it. 707q) ein Textbuch aus Verona 1697, welches sogar im Prologe (Fama in Carro volante*) mit der Partitur Pallavicinos übereinstimmt, bis auf verschiedene Arien, die für Verona geändert sind. Da Pallavicino in der Zeit bereits tot war, muß diese Adaptierung von jemand anderem vorgenommen worden sein.

Für Neapel, Reale Palazzo, wurde das TB zum Geburtstag des Königs Karl II. 1689 umgeändert. Der zweiten weiblichen Hauptrolle, Gilda, wurde noch eine Schwester Irena zugeteilt und die venezianische Amme Irena erhielt den Namen Felba. Die Rezitative wurden teils verkürzt, teils verlängert, die Arien teils beibehalten, teils umgedichtet. Dem mit der Partitur Scarlattis sonst übereinstimmenden TB in N**) ist ein Prolog beigelegt, in welchem Vulkan, Mars und Asträa auftreten in einer Dekoration, die den Ätna zeigt, also für das Königreich Neapel zugeschnitten war und auf die vorige Wirksamkeit des Vizekönigs Benavides, der vorher Regent in Sizilien war, anspielt. Dieser Prolog ist aber in die Partitur nicht aufgenommen.

*) Es ist ein seltener Fall, daß bei Aufführungen verschiedener Städte sogar der Prolog gleich blieb.

**) In dem TB in N fand ich handschriftlich vermerkt: Musica di Carlo Pallavicino. Es ist aber kein Zweifel, daß dieses TB das der Scarlattischen Oper ist, da es (vom Prolog abgesehen) ganz genau mit der Partitur von Scarlatti und nicht mit der von Pallavicino übereinstimmt.

Der Vorwurf der Oper ist dem Sinne nach derselbe, wie Shakespeares Zählung der Widerspänstigen, nur in gänzlich anderer Handlung.

Die Widerspänstige ist die Königin der Goten, Alvilda, die sich keinem Manne beugen will, aber von Alfo, dem Dänenkönige geliebt und bei ihren seeräuberischen Streifzügen gefangen wird. Durch alle möglichen Quälereien wird sie endlich dahin gebracht, ihren Widerstand aufzugeben und ihm die Hand zu reichen. So sehr Alvilda in ihrem Charakter und rabiater Auftreten Shakespeares Katharina gleicht, so wenig ähnelt allerdings der meistens schmachthafte Alfo dem Petruccio. Bianca hat in der Gilda Corradis, die aber mit Alvilda nicht verwandt ist, ihr Gegenspiel. Sie ist gegen den Willen ihres Vaters Ernando, der sie durch ein Gelübde dem Dienste der Artemis-Cintia geweiht hatte, rasend in Olmiro, den Bruder Alfos, verliebt, denkt nur an Putz und Heiraten, bis auch sie ihr Ziel erreicht. In Scarlattis Oper gelingt ihr das dadurch, daß ihre edelmütige Schwester Irena, die ebenfalls in Olmiro verliebt war, entsagend an Stelle Gildas der keuschen Göttin sich weiht, um das Gelübde des Vaters einzulösen. Eine weitere Ähnlichkeit mit Shakespeare ist die, daß Olmiro, der Liebhaber der Gilda als Lehrer (in Tanz und Fechtkunst) im Hause Ernandos wirkt, der wie Baptista sehr um die Bildung seiner Töchter besorgt ist.

Die Musik ist eine der schwächsten, die ich von Scarlatti kenne. Ihre Betrachtung wird aber dadurch reizvoll, daß wir sie auf Schritt und Tritt mit der Pallavicinos vergleichen können, der 29 Jahre älter als Scarlatti, bei dessen Auftreten schon auf der Höhe seines Ruhmes stand und ihm noch bis zu seinem Tode 1688 ein gefährlicher Nebenbuhler in der Gunst des Publikums war. Allerdings griff Scarlatti zur Erneuerung der Pallavicinoschen Texte ja erst nach dessen Tode (1688).

L'Amazone corsara (Corradi)	Pallavicino	1686,	Scarlatti	1689
Il Bassiano (Noris)	„	1682,	„	1694
Massimo Puppieno (Aureli)	„	1685,	„	1695
Penelope (Noris)	„	1685,	„	1696
Didone delirante (Franceschi)	„	1686,	„	1696

Die Verschiedenheit der Auffassung bei beiden Komponisten sieht man schon in der Besetzung.

Alfo	singt bei Pallavicino	Tenor, bei Scarlatti	Alt
Ernando	„ „ „	Baß, „ „	Tenor
die Amme	„ „ „	Sopran, „ „	Tenor
der Diener	„ „ „	Alt, „ „	Tenor.

Die anderen drei Rollen, Alvilda, Gilda und Olmiro sind bei beiden Komponisten mit Sopran besetzt. Beiläufig sei hier bemerkt, daß die Amme bei Pallavicino Irena, bei Scarlatti Felba, der Diener bei Pallavicino Delio und bei Scarlatti Dorco heißt.

Scarlattis Oper beginnt und schließt in a-Moll. Hier können wir also wieder ein Festhalten an der Tonalität erkennen. Denn nur aus diesem Gefühl ist es erklärlich, daß der Jubelgesang des Schlusses in dieser zum Jauchzen nicht gerade passenden Tonart gehalten ist. Auch sonst ist manche Verwandlung oder wenigstens mancher dramatisch

zusammengehörige Abschnitt tonartlich abgerundet. So der Abschnitt der 4. und 5. Szene des I. Aktes, der sich um Irene dreht und mit einer Arie Irenes in g beginnt und schließt. So die 6. bis 8. Szene, in welcher das Tanzritorell in G den Rahmen bildet. So die letzte Verwandlung des I. Aktes, die in zwei Hälften zerfällt, die eine durch die G-Dur-Sinfonie, die andere durch zwei Alvilda-Arien in C eingeschlossen. Im II. Akt kann man keine solchen Zusammenhänge finden, es wäre denn kein Zufall, daß alle Verwandlungen bis auf eine in c-Moll schließen. Im III. Akt beginnt die vorletzte Verwandlung in c und schließt in C, in der letzten ist dann die schon erwähnte Rückkehr nach a vollzogen.

In dieser Oper zeigt sich tatsächlich etwas Dekadentes. Der Fluch der Vielschreiberei, über den Rolland (*Histoire de l'opéra*, S. 285) spricht, macht sich bemerkbar.

Die Rezitative sind flüchtig. Die Ariosi sind auf drei, wovon eines (II. 21) von 6 Takten merkwürdigerweise die Überschrift Arie zeigt, und ein paar arios auslaufende Rezitative zusammengeschrumpft. Doppelstimmige Rezitativstellen gibt es mehrere, darunter ein längeres Rezitativduett III. 4, das sich an ein lyrisches Duett noch anschließt. Accompagnato-Rezitative gibt es nicht.

Die Arien sind alle in einfacher kurzer DC-Form gehalten und so sehr über einen Leisten geschlagen, daß man hier tatsächlich von Schema sprechen kann. Die Harmonisierung hat Scarlatti sich durch eine Flut von Sextakkorden, wie man sie in den Beispielen 175 und 176 sehen kann, wirklich sehr leicht gemacht. Trotzdem sind die Arien Pallavicinos noch minderwertiger, wie man aus Vergleichung der Beispiele erkennen dürfte. So ist die erste Liebeserklärung Alfos, I. 1 (Nb. 171), wenn sie auch fast nur mit dem verbrauchten Sextakkordmotiv arbeitet, doch noch etwas eindringlicher ausgeführt, als die gar zu kurze Arie Pallavicinos (Nb. 172). In der Antwort der Amazone versucht Scarlatti doch wenigstens durch heftige Streicherbewegung die Megäre zu charakterisieren (Nb. 173), während Pallavicino eine leierige Melodie dazu setzt, die geradesogut zum sanftesten Text paßt (Nb. 174). Etwas sorgfältiger wird Pallavicino in der 2. Verwandlung, die er mit einer Ostinatoarie Olmiros beginnt (Nb. 177). In ihr wird das Umherirren des Liebenden durch eine Koloratur gemalt. Wieviel richtiger aber verlegt Scarlatti in dieser Arie, die bei ihm auf Irene übergegangen ist, die Koloratur auf das Wort „Aggiro“ (statt auf „suol“). S. Nb. 178. Bemerkenswert ist, daß beide Komponisten zu dieser Arie g^{dor} wählen. In dieser Szene wird Olmiro uns als Fechtlehrer Ernandos und Tanzlehrer Gildas vorgeführt. Vor dem Fechtgang singt er eine Arie, in der er sagt, daß er durch diese Tätigkeit seine Liebe zu Gilda verheimliche; und Gilda singt vor dem Tanzen die zweite Strophe dieser Arie mit demselben Inhalt. Beide Strophen endigen mit einem längeren Ritornell,

während dessen gefochten, beziehungsweise getanzt wird. Pallavicinos Ritornell (Nb. 179) paßt nun sehr gut zum Fechten, weil es durch seine Absätze die einzelnen Gänge illustriert, aber nicht zum Tanzen, wo es übrigens in der Partitur nicht wiederholt wird. Scarlatti dagegen komponiert ein lebhaftes Ritornell (Nb. 180), welches sich für beide Situationen prächtig eignet. Dieses Ritornell wird bei Scarlatti außerdem nach längerer Zeit noch ein drittes Mal wiederholt, als die Szene mit einem Tanze Gildas abgeschlossen wird. Diesen wichtigen Augenblick scheint Pallavicino textlich ganz übersehen zu haben, denn bei ihm geht dort das Rezitativ ununterbrochen weiter. Die Schlußarien der zweiten Verwandlung sind verschieden. Pallavicino gibt dem Olmiro eine Bravourarie, für die er einen Sänger von unheimlich langer Atemkraft gehabt haben muß; Scarlattis Olmiro singt mehr der Situation angepaßt, aber auch einfacher. Im Beginn der dritten Verwandlung läßt Pallavicino einen Tanz in $D \frac{3}{4}$ aufführen (2 wiederholte Teile mit Kadenzen in A und D), in welchem der Festjubiläum des Volkes geschildert wird, während Scarlatti weit würdiger einen Marsch komponiert, der den Einzug Alfos durch den Triumphbogen begleitet (Nb. 181). Mißglückt ist aber dabei musikalisch, daß das Stück in G-Dur eine obligate Trompete in D beschäftigt: Der G-Dur-Schluß nach der fortwährenden Dominantbetonung durch dieses Instrument klingt dabei ganz unbeholfen. Beachtenswert ist, daß Scarlatti bei diesem Instrument das zweigestrichene g, das er in Durchgängen häufig anwendet, hier in Takt 11 und 13 als Tonika mit deutlicher Absicht vermeidet, weil es unrein klingt. — In der Arie „Son costretto a lagrimar“ I. 12 könnte man fast dem Pallavicino (Nb. 182) den Vorzug geben, der zu einer verhältnismäßig edlen Melodie eine in gleichmäßigen Achtelwiederholungen fortschreitende Begleitung von drei Bratschen schreibt. Scarlattis Arie (Nb. 183) wirkt durch den ewigen Gebrauch der bekannten Sextakkorde ermüdend. Am Schluß des Aktes steht bei Pallavicino eine Buffoszene zwischen Amme und Diener, die ziemlich ausgedehnt ist. Bei Scarlatti steht einfach „17. Szene. Felba sola“ ohne jegliche Ausführung in Noten. Da dies nicht nur in der Münchener Kopie, sondern auch in den Partituren Italiens der Fall ist, so ist anzunehmen, daß Scarlatti diese Szene gar nicht komponiert, sondern der Improvisation des Spaßmachers überlassen hat. Den Schluß der Buffoszene hat bei Pallavicino Delbo mit einer Arie „Amar e non penar“ (Nb. 184), deren Text in der Neapeler Umarbeitung an den Anfang des II. Aktes gestellt und der Irene zugeteilt ist. Diese sentimentale Rolle leiht sich also ihre Arien teils von Olmiro, teils vom Komiker! Es ist köstlich, zu sehen, wie so der gleiche Text einmal zur Schnatterarie des Buffos, das andere Mal zu einer Schmachtarie einer resignierenden Melancholikerin werden kann (Nb. 185), in der die „pena“ durch Chromatik und schluchzende

Pausen sogar sehr gefühlvoll ausgedrückt ist. — Bei den nächsten 2 Beispielen (186 und 187) dürfte man unschwer der reich ausgestalteten Arie Scarlattis den Vorzug geben vor der simplen Melodie, die augenscheinlich nur die leichte Eingänglichkeit ins Ohr des Venezianer Publikums im Auge hatte. Aber in der Arie „Un rapido baleno“ malt Pallavicino im BC besser das Niedersausen des Blitzes, wenn man sich seine Arie (Nb. 188) mit fabelhafter Verve gesungen denkt, die auch in der variierten Reprise des Hauptsatzes festzuhalten ist; die geistlose Koloratur des Mittelsatzes freilich läßt sich auch durch größte Schnelligkeit kaum wirklich beleben. Scarlatti vereinheitlicht die ganze Arie in dem fortwährenden Rollen der (Nb. 189) angedeuteten Sechzehntel, die abwechselnd in der Singstimme und im Baß durch virtuose Ausführung die gewünschte Charakteristik ergeben müssen. — Die Situation für Nb. 190 und 191 ist folgende: Alvilda hat man, um sie gefügig zu machen, in einen Gefängnisturm gesperrt. Aber statt nachgiebig zu werden, singt sie dem unten stehenden Alfo vom Turm herab die Arie „Scherzo e rido fra le catene“ vor. Pallavicino trifft recht gut den Ton der Fröhlichkeit durch eine Melodie heiteren Jubels und durch eine harmlose Form, deren MS eine einfache notengetreue Transposition des HS in die *D* ist. Tiefer sieht Scarlatti. Bei seinen Melismen merkt man trotz des Lachens, das auch in ihnen steckt, die innere Wut der Heldin, die ihre gute Laune doch nur heuchelt. Die später folgende Arie Alvildas II. 16, die ich ebenfalls ganz mitteile (Nb. 192) enthüllt ihr wahres Innere. Sie ist eine der besten Nummern der Oper, tiefe Empfindung spricht aus diesen Tönen, die die Verwandlung ernst abschließen. Sie hat bei Pallavicino kein Gegenstück, da dieser die Verwandlung mit einer Buffoszene beendet. — Gilda, die, wie ich schon sagte, nach dem Willen ihres Vaters Priesterin werden soll, ist sterblich verliebt in Olmiro, läßt ihn aber doch gerne zappeln und tut eine Weile so, als wollte sie dem Vater nachgeben. Olmiro ist natürlich außer sich vor Wut, wird schließlich halb verrückt und will sie umbringen. In der ersten Stimmung singt er eine Wutarie gegen die Weiber, aus der Pallavicino (Nb. 193) eine reine Buffoarie macht, während man bei Scarlatti immerhin noch etwas Schmerz herausmerkt (Nb. 194). Schließlich in reiner Raserei ruft er seine eigenen Waffen gegen die Ungetreue auf und läßt eine „all armi“ - Arie los, von unendlicher Länge und würdig des größten Kriegshelden vor seinen Kriegern. Sie hat natürlich hier rein parodistischen Charakter, ist ohne die bei solchen Arien bekannte Trompetenbegleitung geschrieben, muß daher nicht in D-Dur gehen, sondern steht merkwürdigerweise bei beiden Komponisten in F. Ich zeige den Anfang beider Stücke in Nb. 195 und 196. — Der Charakter Alvildas kommt noch gut zum Ausdruck in ihrer Arie „son risoluta“ (Nb. 198 und 199). Hier zeichnet ausnahmsweise Pallavicino den Eigen-

sinn mehr durch eine Art kleinen Ostinatomotives (Takt 4—5), während ihn Scarlatti in die Melodie legt. Man achte auf den eigensinnigen Schluß des Mittelsatzes. Die bei beiden Komponisten vorkommende kurze Koloraturstelle ist auch wieder bei Scarlatti viel passender auf das Wort „ala“ gelegt. — Es muß noch einer Gleichnis-Arie Erwähnung getan werden (Nb. 197), die bei Pallavicino kein Gegenstück hat, da sie von Irene gesungen wird, welche bei ihm fehlt. Sie vergleicht die Sonnenuhr mit ihrer Liebe, den Schatten mit der Eifersucht, und den Zeiger mit der Furcht. Zwei Soloviolen umspielen mit sanft und langsam dahingleitenden Figuren die aus den gleichen Figuren gebildete Melodie, die nur einmal in kleinen Pausen zu erzittern scheint. — Dies eine der wenigen Arien mit obligaten Stimmen. Es gibt außerdem noch eine mit zwei Violinen und eine (Nb. 200) mit einem obligaten Instrument, das jedenfalls auch als Violine zu deuten ist. Die gleiche Arie hat auch Pallavicino mit obligatem Streichinstrument gesetzt. Es steht in der Partitur im Baßschlüssel, der aber keinen Sinn ergibt. Es muß jedenfalls Baritonschlüssel sein, den ich in Baßschlüssel umgeschrieben habe. Wahrscheinlich ist eine Gambe gemeint (Nb. 201).

An Duetten hat Scarlatti drei geschrieben, die alle im dritten Akt liegen. Das erste (Nb. 202) zwischen den Buffonisten begnügt sich mit einem Nacheinander. Das zweite wird durch die Verdoppelung der Töchter Ernandos ermöglicht, die ihre absolut gleiche Empfindung gleichzeitig nebeneinander hersingend in wohliger Harmonie zum Ausdruck bringen. Das fesselndste Duett aber ist in Nb. 204 wiedergegeben. Gilda und Olmiro hören, jeder vom anderen ungesehen, dem Gesange eines Vogels zu. Dieser Gesang ist weder im Orchester noch (Takt 8 und 9 vielleicht ausgenommen) in der Singstimme nachgeahmt. Nicht aus Unvermögen, denn sechs Jahre später hat Scarlatti eine der reizendsten Vogelarien geschrieben, die man sich denken kann*). Hier aber ist auf die Nachahmung der Vogelstimme verzichtet. Es heißt sowohl während der Zwischenspiele des Duettes als auch einige Male vorher in szenischen Bemerkungen einfach: „canta l'usignuolo“. Hier muß also die Vogelstimme einfach naturalistisch hinter der Szene ausgeführt worden sein, von welcher primitiven Art sich ja auch jüngst noch Puccini (*Butterfly*) nicht trennen konnte. Auch Pallavicino bringt keinerlei Andeutung eines Vogelgesanges in seinem Duett, das nur als jämmerlich schwach bezeichnet werden kann (Nb. 205). Es ist das einzige Duett in seiner Oper.

Scarlatti hat in dieser Oper darauf verzichtet, durch Mehrung der instrumentalen Arien in den Akten eine allgemeine Steigerung hervor-

*) Nb. 272 (*Nozze con l'inimico*). Auch schon vor der Amazone ist in der Arie „Tortorella“ (*Rosmene*, Nb. 150) durch die Sekundenwiederholungen die Vogelstimme lieblich nachgeahmt.

zubringen. Wir finden in den einzelnen Akten 13, 10, 11 instrumentierte und 5, 9, 9 BC-Arien. Es überwiegen also sogar die instrumentierten Arien im ersten Akt. Auch die Verminderung der Zweistrophigkeit im Verlaufe des Dramas ist hier nicht systematisch. Einstrophige Arien gibt es 18, 15, 19, zweistrophige 2, 4, 1. Ritornelle gibt es nur 13. Sie sind zweimal vor der Arie, dreimal in der Mitte der beiden Strophen angebracht. Sonst folgen sie der Arie nach.

La Statira.

Wohl eine der schönsten Opern Scarlattis haben wir in der *Statira* vor uns. Die Identifizierung des Titels mit dem zeitgenössischen Manuskript in der *Münchener* Staatsbibliothek, von dem *Drd* und *BrC* moderne Abschriften genommen haben, ist Dent zu verdanken. Über die Art der in *LBM* liegenden Partitur bin ich nicht unterrichtet. Die *Münchener* Handschrift unter der Signatur Mus. Mss. 144 hat kein Titelblatt, enthält nur auf der ersten Seite eine von anderer Hand als der des Kopisten geschriebene flüchtige Bemerkung: „del cavaliere Scarlatti. Scritta p. il musico Appianisci“. Diese sehr gut und deutlich geschriebene Kopie stammt ohne Zweifel aus der Bibliothek der Marchesi Ottoboni, denn auf dem fein verzierten goldbedruckten, roten Leder einband befindet sich ihr Wappen auf beiden Deckeln eingepreßt, umrahmt von den zierlichsten Barock-Ornamenten und -Figuren. Die Feststellung des Wappens hat nach dem von Jul. Jos. Maier herausgegebenen Katalog „Die Musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München“ (München 1879) Dr. O. T. von Hefner besorgt. Die Handschrift kam nach den Angaben dieses Katalogs aus der Bibliothek Hauber 1828 an die kgl. Staatsbibliothek. Der Katalog weiß über den Titel der Oper nicht Bescheid, stellt nach den durch Fétis bekannt gewordenen Titeln, unter denen sich *Statira* nicht befindet, alle möglichen und unmöglichen Vermutungen auf. Durch die Gleichheit des Textes mit dem in *BrC* liegenden Libretto konnte Dent den richtigen Titel einwandfrei feststellen. Ich habe dasselbe TB auch in der Bibliothek des *Münchener musikwissenschaftlichen Seminars* festgestellt. Das Exemplar hatte (jedenfalls in der Zeit vor der Erwerbung) den handschriftlichen Zusatz „Gasparini“ erhalten. Dieses TB stimmt derart genau mit der Partitur überein, wie ich es selten irgendwo gefunden habe. Einzig die 2. Strophe der Arie I. 11 ist in der Partitur weggelassen. In II. 7 ist die Arie der Campaspe mit dem anschließenden Rezitativ vom Anfang der Szene in die Mitte gerückt, aber kein Wort bleibt weg. Ebenso sind die Änderungen und Umstellungen im III. Akt*) am

*) Daß bei der vorletzten Änderung im Anhang des Textbuches „Atto II“ steht, ist ein Druckfehler. Auch diese gehört in den III. Akt.

Schlusse des TB angegeben, während die Partitur sie der Reihe nach (teilweise durch erkennbare Einklebungen) bringt. Das TB ist „den Damen Roms“ gewidmet. Die Oper wurde zu dem Feste im teatro Tordinona aufgeführt, das Ottoboni am letzten Tage des Karnevals*) 1690 den Damen Roms nach Venezianer Art gab, und das Ademollo S. 179 (nach Coulanges) beschreibt, ohne die Oper des Tages zu kennen.

Die Dichtung schreibt Dent dem Ottoboni selbst zu mit ausreichender Gewißheit, trotzdem im TB weder Dichter noch Komponist genannt sind. Sie hat folgenden Inhalt, mit dessen Erzählung wir am besten sogleich auf die Darstellung der Musik eingehen.

Weder das TB noch die Partitur zeigen einen Prolog. Der erste Akt beginnt mit großer Dekoration weitester Perspektive. Man erblickt bei Mondschein in einer Hügellandschaft das ganze Heer der Perser schlafend und das Zelt des Darius in der Mitte. In einem Accompagnato-Rezitativ mit anschließender zweistrophiger BC-Arie klagt der vorne einsam umherwandernde Feldherr Oronte (Ten) sein Liebesleid. Auffallend ist in dieser Arie die merkwürdige Überschrift *Grave con spirito*. Im Accompagnato-Rezitativ, welches sich auf ruhige Quartett-Akkorde beschränkt, begegnet uns die Bemerkung „senza Cembalo“. Seine Einleitung (Nb. 206) ist gleichsam ein stilisiertes Rezitativ. Aus der Arie führe ich den MS an (Nb. 207), weil sein Ende einen auffallend schönen seelischen Ausdruck zeigt, überdies das Ritornell mit dem (Nb. 372) Anfangsthema.

Nach der Arie erschallt Kriegslärm. Oronte eilt ins Lager der Perser zurück, worauf Alexander (Sopr) mit seinem Heere auftritt. Er feuert dieses durch eine Arie mit obligater Trompete an. Die Melodie stellt an die Koloraturfertigkeit des Sängers ebenso große Anforderungen wie an die Virtuosität des Bläasers. Das lange Vorspiel und der Anfang (Nb. 208) gibt ein Bild des Charakters der Arie. Nunmehr findet die Schlacht zwischen den beiden Heeren statt, wozu keine Musik vorhanden ist. Eine szenische Bemerkung verlangt jedoch Trompeten- und Trommelgetöse. Der Sieg ist den Mazedoniern und in einem längeren Ritornell zur folgenden Siegesarie Alexanders sammelt sich das Heer wieder vorne. Es ist nicht anzunehmen, daß dieses Ritornell mit Trompeten ausgeführt wurde, trotzdem vor jeder Strophe die Bemerkung steht: „Qui suonano le trombe ad aria“. Die Arie und ihr Ritornell stehen nämlich in C-Dur, die Trompeten aber natürlich in D. Es müssen also wieder freie Trompetensignale gemeint sein, oder die Arie ist nachträglich einen Ganzton herunterversetzt worden. Diese zweistrophige Arie ist ein schönes Beispiel der Seicento-Form (Nb. 209). Mit einer

*) Also Dienstag den 7. Februar.

Triumphsymphonie, die ein wahres Geschmetter darstellt (Nb. 210), zieht Alexanders siegreiches Heer ab. Als die Bühne leer geworden, klagt Oronte in einem bewegten Accompagnatorezitativ (Nb. 211), über den Verlust von Schlacht und Ehre, über den Tod des Königs und den Untergang seiner Liebe zu Darius' Tochter Statira. Die dramatische Anordnung dieser pomphaften Exposition zeigt schöne Symmetrie:

Oronte allein.

Arie des Alexander mit Anmarsch.

Schlacht.

Arie des Alexander mit Abzug.

Oronte allein.

Musikalisch aber ist die Symmetrie weder in den Tonarten noch in den Längenverhältnissen gewahrt.

Die zweite Verwandlung zeigt in kurzer Dekoration das Innere des Dariuszeltes. Statira (Alt) klagt über der Leiche ihres Vaters. Kurzes Accompagnato ohne viel Ausdruck, Secco und kurze Arie, alles g-Moll-Stimmung. In der Arie werden öfter die zwei instrumentalen Oberstimmen zweistimmig als *Soli* verwendet. Die trostlose Tochter fällt, teilnahmslos für das Kommende, über der Leiche zusammen. Nun treten mazedonische Soldaten mit Demetrio (Baß) und dem jungen Perinto (Sopr) an der Spitze auf. Perinto hat Zeit, über volle Geldbörsen eine lustige Ariette in B^{lyd} zu singen (Nb. 290). Danach erst bemerken die Soldaten Statira und fesseln sie als Beutestück, während ihr Demetrio, von ihrer Schönheit milde gestimmt, eine Trostarie a-Moll (Nb. 212) singt. Statira nimmt die gleiche Melodie zu widersprechendem Text. Nur der MS ist gänzlich verändert und nimmt durch Wiederholung des ganzen Textes nach seiner auch bei Demetrio gemachten Modulation in die ⁰D noch eine sehr tief empfundene Wendung nach c-Moll. Das Hauptmotiv des MS ist eine Vorahnung von Bachs „Ich hatte viel Bekümmernis“. Im Hauptsatz beachte man noch die Veränderungen der Unisonostellen im BC zur Vermeidung von Oktavenparallelen, sowie die kleine Variante der Melodie auf „trafitto“, welches Wort nicht gleich deklamiert werden konnte wie das „aspro“ in der ersten Strophe. Statira bittet dann in einem Seccorezitativ um Bestattung des Vaters. Jetzt erst erkennt Demetrio den Perserkönig und verspricht Statira, die abgeführt wird, ehrenvolle Behandlung. Der zurückbleibende Perinto beschließt die Verwandlung mit einer lustigen Arie in F^{lyd}, der D⁺ seines Auftritts.

Die dritte Verwandlung, Garten am Meere (im TB steht „sala regia“) nützt wieder die Tiefe der Bühne aus. Campaspe, Alexanders Geliebte (Sopr), erwartet den Sieger. Aus ihrer Arie in D^{ion} (Nb. 213) spricht kokette Eitelkeit. Man beachte den langen Liegeton am Schluß des

MS, während dessen der BC das ganze Hauptmotiv des Anfangs, in die D^+ versetzt, wiederholt. Es ist kein Zweifel, daß dieser Ton getrillert wurde. Campaspe versinkt jetzt in ihrem Blumenhaine, so daß das nun auftretende Paar sie nicht bemerkt. Es ist der Maler Apelle (Ten) und Oronte, der sich als Armenier verkleidet hat und unter dem Namen Elvio so tut, als wäre er ein reisender Kaufmann, der Apelle um Schutz anfleht. Im Gespräch wird etwas von Alexanders Absichten auf Statira verraten. Die eifersüchtige Campaspe stürzt vor. Apelle sucht sie zu beruhigen und gesteht ihr dabei seine heiße Liebe. Sie weist ihn mit einer Koloraturarie ab; weil sie höher hinaus will. Ein herrlicher Einfall in dieser Arie (Nb. 214) ist die dreistimmige Stelle gegen Schluß des MS, wo in sinkenden Sextakkorden die Singstimme das getrillerte Fundament darstellt, während die beiden Geigen die durch Vorhalte verzögerten Quarten bringen. Oronte, mit Apelle allein gelassen, bittet den Maler, ihm eine Aussprache mit Statira zu verschaffen. Er wolle ihm dafür einen unbekannten Dienst erweisen. Bei der nun folgenden Arie des Oronte (Nb. 215) erinnert sich Scalatti wieder der prachtvollen Wirkung eines Ostinatobasses, den er hier mit symmetrischer Anordnung anwendet. Apelle beschließt die Szene mit einer zarten Arie, die die Verwandlung mit der Paralleltonart des Anfangs ($h = D$) abrundet. Diese Arie hat zwei obligate Stimmen, die unzweifelhaft als Oboen zu deuten sind. Ich möchte noch auf die schöne harmonische Fortschreitung in Takt 12, 14 und 15 aufmerksam machen.

Die vierte Verwandlung zeigt die Aufbahrung des Darius mit einer Kette an den Füßen. Gefesselte Perser und Statira umgebend die Leiche. Die großartige Totenklage Statiras, die den Himmel um Rache anfleht, ist ein Stück, dem das wuchtige Dreiklangsmotiv Erhabenheit verleiht (Nb. 217). Nach Hinzukommen der Mazedonier findet Alexander die Behandlung der Perser zu hart und singt über die königliche Milde eine Ostinatoarie (Nb. 345), die ich später, S. 198, bespreche. (Es ist ein seltener Fall, daß eine Ostinatoarie gleichzeitig instrumentiert ist.) Dann sollen Statira und die Soldaten von den Ketten befreit werden. Perinto tut dies, die Bedrückten ermunternd. Statira bittet den Alexander, lieber die Einsamkeit des Waldes aufsuchen zu dürfen, um nur dem Gedenken des Vaters leben zu können. Alexander willigt ein, worauf die Heldin mit einer weniger bedeutenden Arie abgeht (Nb. 218). Demetrio und Perinto ermahnen den König, Statira lieber zur Frau zu nehmen, worauf sie abgehen. Alexander kann sich noch nicht entschließen. Seine Abgangsarie (Nb. 219), ist ein Beispiel für tonale Beantwortung des BC durch die Singstimme, während meistens reale Beantwortung üblich war.

Der fünfte Dekorationswechsel des Textbuches, „Cortile con

alcuni soldati Persiani“, ist in der Partitur nicht angegeben*). Er muß aber doch stattgefunden haben, da sonst kein Platz für die Entwicklung des Balletts gewesen wäre. Zunächst bedauert Demetrio, daß Alexander nicht darauf eingeht, Statira zu seiner Frau zu machen; denn er liebt Campaspe. Perinto gibt ihm den Rat, durch Verkleidung des Armeniers etwas zu erreichen, welcher Plan den Hauptmann hoffnungsfreudig abgehen läßt. Perinto spricht den befreiten Persern Trost zu und beendet mit Arie (Nb. 220) und langem tanzartigen Ritornell den Akt. Nach dem TB folgt „ballo de' soldati Persiani“.

Die gleiche Symmetrie, die wir in der ersten Verwandlung sahen, hat in größerem Ausmaß der ganze Akt.

Freies Feld.	Große Bewegung der Massen — Schlacht.
Zelt.	Szene um Darius' Leiche — Statira.
Rosengarten.	Campaspe erwartet den Sieger.
Kerker.	Szene um Darius' Leiche — Statira.
Großer Hof.	Ballett der Soldaten.

Aber der Musiker ist dieser künstlerischen Anordnung weder im Gebrauch der Tonarten noch sonst irgendwie erkennbar gefolgt.

Der II. Akt hat in seinen drei Verwandlungen ebenfalls eine schwungvolle Anordnung: die des Bares. Denn die beiden ersten Verwandlungen zeigen eine deutliche Parallelität, während die dritte etwas ganz anderes, und eine mächtige szenische Steigerung bringt:

Atelier.	{ Campaspe wird von Alexander abgewiesen. Auftrag der Statira an Oronte (Raub).
Saal.	{ Camp. wird von Al. endgiltig abgewiesen. Auftrag der Camp. an Demetrio (Mord).
Wald.	{ Statira am Mausoleum des Darius. Ihr Traum. — Erdbeben. — Ballett der Nymphen.

Der III. Akt zeigt wieder Bogenform, wenn auch nicht so deutlich, wie der I.

Saal i. Pal.	Alexanders Liebe zu Statira. Selbstgeständnis.
Höhle.	Versöhnung zwischen Campaspe und Apelle.
Wald.	Statiras Großmut.
Straße.	Versöhnung zwischen Campaspe und Statira.
Tempel.	Alexanders Liebe zu Stat. Öffentliche Erklärung.

Doch nun zurück zur Betrachtung des II. Akts: Die erste Verwandlung spielt im Atelier des Apelles, in welchem der Maler dem König die Gemälde der Statira und Campaspe zeigt. Dies veranlaßt ein Gespräch,

*) Auch im II. Akt ist kein Dekorationswechsel angegeben, ohne welchen die ganze Sache unverständlich würde. Es liegt also deutlich eine Nachlässigkeit des Schreibers vor.

in welchem Alexander die Absicht kundgibt, Statira zu heiraten und Campaspe dem Maler, der sie auch liebt, zu geben. Die Szene endet mit einem wundervollen Duett, in dem die beiden Männer, jeder für sich, genau die gleichen Empfindungen aussprechen; das Duett (Nb. 221) arbeitet daher mit Nachahmungen und Sextenparallelen. Die hinzukommende Campaspe beklagt sich, daß Alexander sie nach seinen Siegen noch nicht wieder aufgesucht habe. Alexander sagt, er hätte seine Liebe selbst besiegt und der abgehende Apelle schmachtet sie mit einer recht unbedeutenden Arie an. Statira erscheint, um sich bei dem König für die Befreiung ihrer Leute zu bedanken und bittet nochmals in die Einsamkeit gehen zu dürfen. Campaspe unterstützt ihre Bitte. Alexander zögert, doch, an seinen Schwur erinnert, gibt er nach und nimmt den Schmerz auf sich. Diese Stelle ist von hohem Reiz, weil man sieht, daß Scarlatti in jener Zeit die Ariosi noch sehr zu schätzen wußte. Hat er sie auch in der Statira nicht allzu oft angewandt, so sind sie doch gerade hier liebevoll ausgeführt (Nb. 222). Das Merkwürdige ist nämlich, daß Scarlatti nach der sich jetzt unmittelbar anschließenden Arie (Nb. 223) das erste Arioso, gleichsam als deren Schlußsatz wiederholt, seine zwei Hälften verdoppelt, und das Ganze instrumentiert. So wird über die ganze Situation, die den König in seinem Edelmut zeigen soll, ein Bogen geschlagen:

Arioso (BC)

Arie

Arioso (instrumentiert).

Statira, nun mit Campaspe allein gelassen, dankt ihr für ihre Unterstützung. Diese bekennt ihre Eifersucht auf Statiras Porträt. Während die Perserin sie zu beruhigen sucht, macht sich Campaspe mit einer Arie auf die Unbeständigkeit der Männer (f) Luft und geht ab. In der 5. Szene erscheint der verkleidete Oronte vor Statira, die ihn erkennt und von seiner Treue gerührt ist. Sie trägt ihm auf, ihr Bild verschwinden zu machen, um dadurch Campaspe zu erfreuen. Oronte glaubt damit gleichzeitig dem Apelle einen Dankesdienst zu erweisen, der ihn auf Wunsch Campaspes gebeten hatte, Statira dem König zu entfremden. Statira erlaubt ihm dann, sie in ihrer Einsiedelei zu trösten. Ihre Abgangsarie steht in der noch seltenen Tonart Es^{lyd}. Mit einer recht undramatischen Arie des Oronte schließt die Verwandlung. In der zweiten Verwandlung (vgl. Saal), muß man sich vorstellen, daß Campaspe, den König zurückzugewinnen, sich verführerisch als Flora kostümiert hat. Wie siegesgewiß sie auf die Wirkung ihrer alles beherrschenden Schönheit baut, zeigt der Anfang ihrer glanzvollen Arie Nb. 224. (Diese ist in der Partitur umgestellt, was man deutlich an zwei eingeklebten Blättern erkennen kann.) Schon glaubt man Alexander wiedergewonnen, wozu ihm Apelle reichlich zugeredet hatte, da endet er wieder hart und uner-

wartet, daß er die Geliebte dem Maler bestimme. Ein zweistimmiges Rezitativ von 2 Takten zeigt die Überraschung beider. Mit einer Ostinatoarie über die Unklugheit derer, die zu hoch fliegen wollen, verläßt er die Wütende, die den unglücklich Liebenden in den Tod schickt. Mit (Nb. 225), einem düster-schweren Arioso, das seine Abschiedsarie einleitet, verläßt er die Hartherzige. Da kommt Demetrio mit Perinto. Campaspe stiftet den sinnlos in sie Verliebten an, Statira und Apelle zu töten und geht mit einer kolorierten Rache-Arie ab. Trotz der Warnung Perintos rüstet sich Demetrio zur Tat. Die letzte Verwandlung spielt im tiefen Walde vor dem Mausoleum des Darius. Statira gedenkt des Vaters und fleht ihn an, ihr im Traum zu erscheinen. Eine wundervolle Arie (Nb. 226) in f-Moll (mixolydisch vorbezeichnet), die ohne Zweifel von 2 Flöten begleitet wurde, schildert in der pausenreichen Melodie, wie die Seufzer im Winde verfliegen und als Qualen in das arme Herz zurückkehren. Zum Nb. 227 entschläft sie. So findet sie Demetrio, der sie töten will. Aber in dem Augenblick tritt ein furchtbares Erdbeben mit Blitz und Donner ein, und entsetzt flieht der Mörder, den Akt rezitativisch schließend. Nach dem TB schließt sich noch ein „Ballo di ninfe nel Bosco“ an. Die gute Statira hat von alledem nichts gemerkt. Sie hat einen guten Schlaf.

Der III. Akt wird durch eine Soloszene des Primo uomo eröffnet, der in einer eigenen Verwandlung (vgl. Saal) dem Publikum sein Herz enthüllt, eine Sitte, die sich in der Italienischen Oper bis in die Zeiten Verdis (Traviata, Rigoletto usw.) erhalten hat. Es ist eigentlich eine Kammerkantate, die hier Alexander singt — Arie, Rezitativ, Arie — und in der er seine Liebe zu Statira sich selbst gesteht. Die recht schwachen Arien stehen im Verhältnis von T zu D. Die zweite Verwandlung versetzt uns in eine Höhle tief im Walde. Apelle hat sich dahin begeben, um sich zu töten. Auffallend unpassend für einen, der zum Selbstmord entschlossen ist, scheint mir die Arie Nr. 228. Sie hat einen beinahe tänzelnden Charakter und ist ein Beweis für die Ansicht, daß der Barockmensch im Theater nie in Illusion kommen, sondern immer das Bewußtsein des Spieles behalten wollte. In Augenblick, als Apelle sich umbringen will, tritt Oronte dazwischen und sucht ihn davon abzuhalten. Da ertönt hinter der Szene der Hilfeschrei eines Weibes. Es ist Campaspe, die von einem Löwen verfolgt hierher flieht. Die Männer retten sie aus der Gefahr.

Auf die Frage, wie sie in diese Wildnis käme, gesteht sie, daß sie dem Apelle gefolgt sei, den sie nun in einer Arie um Verzeihung bittet. Nach jenem grausamen Befehl hätte sie gemerkt, daß das Bild der Statira entfernt worden sei. Wissend, daß dies ihr zu Liebe geschehen sei, sei sie bereuend seiner Spur gefolgt, um ihn zu retten. Oronte zeigt das Bild und bekennt sich als Dieb. Er hätte es im Sinne Apelles und im Auftrag

der Statira getan. Campaspe erkennt nun den Edelmut der Perserin und ist verzweifelt darüber, was sie angerichtet hat. Oronte solle zu Statira laufen, um ein Unglück durch den Mörder zu verhüten. In einem zwei-strophigen Gebet mit Ostinatobaß flehen Oronte und Campaspe den Himmel an, daß Clotho nichts erreichen möge (Nb. 352). — Nunmehr versöhnen sich Apelle und Campaspe und die Musik nimmt den Charakter eines hübschen Idylls an. Durch die kleine Änderung, die im TB im Anhang gegeben ist, und in der Partitur durch Einklebungen in Ordnung gebracht wurde, ist das Ganze auch formal reizvoll gegliedert worden. Ursprünglich sang nur jeder der Liebenden eine Strophe einer lieblichen Arie in G^{mix} (Nb. 229). Später wurde zwischen die beiden Strophen ein bogenförmiges Arioso in e-Moll (Nb. 230) gestellt, gefolgt von Rezitativ und einem zweiten kleinen Arioso. So ist statt der zwei Strophen eine große potenzierte Bogenform entstanden. Aber nicht genug mit dieser Verbesserung; Scarlatti fügt noch ein hübsches Duett bei, das die Liebesszene krönt (Nb. 231). In diesem Duett begegnet uns bereits ahnend die Erscheinung der in besonderem Tempo stehenden, freien Devise, die eigentlich ein Stilmoment von Scarlattis Alterswerken ist, hier aber doch, da das Motiv aus dem Anfangsthema stammt, noch etwas Gemeinsames mit der älteren Devise hat. Der Schluß der Reprise wird noch auffallend durch einen anderstaktigen Anhang verlängert. Man könnte vielleicht geneigt sein, dieses nachkomponierte Duett wegen der allzu großen Häufung von Terzen- und Sextenparallelen jemand anderem, etwa Ottoboni selbst*) zuzuschreiben. Wenn man indessen den MS betrachtet, dessen Fortschreitung am Schluß harmonisch wesentlich dasselbe ist wie Nb. 216, so gewinnt das Stück doch an Wert. — In der dritten Verwandlung sehen wir die Einsiedelei Statiras auf einer Anhöhe im tiefen Wald. Im Tale hält auf Befehl des besorgten Königs Perinto mit Soldaten Wache, ohne daß Statira darum wissen soll. Sie verbergen sich als sie mit Oronte heraufgestiegen kommt. Er hat ihr eröffnet, daß sie in Lebensgefahr schwebe. Während des Gespräches bemerken sie die Soldaten und erfahren von der Fürsorge Alexanders. Gerührt schickt Statira den Perinto zum König, mit der Nachricht, daß sie ihn sprechen wolle. Während die beiden Zurückgebliebenen über Campaspes Anstiftung weiterreden, erscheint Demetrio und stürzt, sich selbst verfluchend, vor Statiras Füße, indem er den beabsichtigten Mord bekennt, und den Vorgang vom Schluß des II. Akts erzählt (Arie Nb. 301). Oronte spricht im Namen Statiras ihm ihre Verzeihung aus und Statira endet mit einer Arie die Vw.; Edelmütiges Verzeihen wäre wahrhaft königlich. Der Charakter

*) Ottoboni hat im folgenden Jahre eine ganze, von ihm gedichtete Oper selbst komponiert und im Teatro Tordinona aufgeführt (Colombo ossia l'India scoperta), über die der zeitgenössische Coulanges völlig den Stab bricht (s. Ademollo S. 182).

dieser Arie paßt gar nicht in die Situation. Gesungen von einer gebeugten Einsamen ist sie mit einem Pompe komponiert, als würde sie vom Throne herab in prächtigem Saal einer Volksmenge verkündet (Nb. 232). — In der damals satksam bekannten Dekoration, Platz mit Triumphbogen, welchen uns die dritte Verwandlung zeigt, erfährt Alexander von der erwünschten Sinnesänderung Campaspes und vom Kommen Statiras. Alles stimmt ihn heiter (Nb. 233), welche Stimmung auch in seiner Abgangsarie (Nb. 234) anhält. Apelle hatte ihm geraten, Statira statt auf dem Platze, lieber im Tempel zu erwarten, wo die Priester, für seine (Apelles) Hochzeit bereit, auch den königlichen Bund gleich weihen könnten. Alexander, damit einverstanden, gibt Befehl, daß die ankommende Prinzessin in den Tempel zu weisen sei. Auch Apelle hat seiner frohen Stimmung in einer Arie Ausdruck gegeben, aber weit gemäßigter. Seine schmerzlichen Erlebnisse wirken in den $12/8$ Takt nach, der jedoch der allgemeinen Situation gemäß weniger nach Art eines Sizilianos, als nach der einer Giga vorzutragen ist (Nb. 235), die ja am Schluß des MS noch einen höheren Aufschwung nimmt. Nachdem die beiden Männer in den Tempel gegangen sind, erscheint Campaspe und dann Statira. Campaspe bittet die Prinzessin fußfällig um Verzeihung, die ihr gewährt wird. Eine innige Arie (Nb. 236) beendet die Vw. In der letzten Verwandlung sehen wir zuerst, wie Demetrio sich reumütig vor der Diana beugt, wozu eine ernste Arie in $6/2$ ertönt, die schon eine gute Emanzipation der Baßsingstimme vom Instrumentalbaß zeigt. (Nb. 237). Alexander mit seinem Gefolge erscheint im Tempel, hoffnungsfroh, aber doch noch ungewiß über Statiras Willen. Diese kommt mit Oronte, der jetzt persisch gekleidet ist. Statira neigt sich vor dem König und sagt, ihr Vater habe ihr im Traum befohlen, die Einsamkeit zu verlassen; am Hofe erwarte sie ein Gemahl. Alexander, schwörend, daß er ihren Willen befolgen werde, fragt sie, wer der Gemahl sein solle. Die Spannung wird aufs höchste gesteigert. Da sagt Statira, sie wünsche den Oronte zum Gemahl. Auch diese Überraschung zeigt sich in einem 2 taktigen, doppelstimmigen Rezitativ. Sie erklärt dem König, daß Prinz Oronte, der verkleidet hierher gekommen sei, sie schon lange liebend verehrt habe. Die ernste Arie in g-Moll, die Oronte hier singt, zeigt am Schluß des MS eine interessante Wiederholung der Schlußakte, zuerst in c-Moll, dann in b-Moll (Nb. 238). Inzwischen hat Alexander, im tiefsten Herzen zu Tode getroffen, ein Blatt geschrieben, welches er Abschied nehmend der Statira überreicht. Man liest es und findet darin einen Verzicht Alexanders auf sein ganzes Königreich zugunsten Orontes. Man ahnt, daß er selbst in den Tod gehen will. Das ist zu viel für alle und Oronte tritt nun freiwillig zurück. Statira wird zur Gemahlin Alexanders erhoben. Der Schluß scheint zunächst doch noch etwas wenig befriedigt zu haben,

denn die Autoren haben sich bemüht gefühlt, zur höheren Weihe des Ganzen noch die Diana erscheinen zu lassen, die ihren Segen zu dieser Lösung gibt*). Die Musikstücke in dieser letzten Verwandlung fallen überhaupt ab und sind nicht bemerkenswert. Trotzdem ist die Oper als Ganzes eine der besten aus der Frühzeit Scarlattis und Dent hat S. 63 Recht, wenn er sie als Beispiel der ersten Richtung hervorhebt.

Ein formgliedernder Einfluß der Tonart auf dieses Werk in seiner Gesamtheit ist nicht zu beobachten. Die Tonartenfolge sieht so aus (die eingeklammerten Tonarten beziehen sich auf rezitativische Anfänge oder Schlüsse):

- I. 1. B D C D a
 2. g g / B a F
 3. (B) D C a h
 4. (e) c e a B
 5. (g) C a
- II. 1. (C) A h g g f Es e
 2. (C) a C E e g E c
 3. (a) f E (h^V)
- III. 1. h fis
 2. A g B G
 3. (C) D h e
 4. (D) A h C d
 5. (g) c / (F) D g B g C

Viel eher könnte man hier das Bestreben sehen, sogar über die Pausen hinweg mit verwandten Tonarten anzuknüpfen und so einen fortwährenden Fluß durch die ganze Oper herzustellen.

Das Accompagnato-Rezitativ gewinnt in diesem Werke an Bedeutung. Gleich anfangs verwendet Scarlatti deren drei, darunter das ausgedehnte am Schluß der 1. Verwandlung, dessen in Nb. 211 mitgeteilter Anfang das ganze Rezitativ rahmenartig umschließt. Viermal wird das Rezitativ zweistimmig. 5 Ariosi und 3 arios auslaufende Rezitative beweisen, daß der Komponist auch außerhalb der lyrischen Stellen für tiefergehende Deklamation noch ein Herz hat.

Instrumentierte und BC-begleitete Arien halten sich genau die Wage; wieder aber werden die ersteren im III. Akt vermehrt. Es gibt deren (8, 6, 12 =) 26, während BC-Arien (9, 8, 8 =) 25 erscheinen. Davon sind (8, 5, 5 =) 18 mit Ritornell versehen, das 12 mal der Arie nachfolgt, 5 mal die beiden Strophen der Arie trennt, und nur 1 mal vor den beiden Strophen steht.

Das DC hat (immer ausgeschrieben) in den Arien unbedingtes Über-

*) Sie singt dabei eine Art Solokantate (Arie in g - Rezitativ - Arie in B), welche musikalisch das matteste der ganzen Oper sein dürfte.

gewicht. Dennoch erinnert sich Scarlatti noch 2 mal der Seicentoform und 6 mal des Ostinatobasses, den er 3 mal streng und 3 mal in etwas freierer Weise verwendet. Das DC bringt es mit sich, daß die Anzahl der 2strophigen Arien nunmehr stark eingeschränkt wird; denn bei Wiederholung der ganzen Arie als 2. Strophe kommt der HS 4 mal, was an das Variationsvermögen des Sängers überaus große Anforderungen stellt. Im anderen Falle würde unbedingt Langeweile eintreten. Wir hören im Laufe des Stückes (11, 13, 16 =) 40 einstrophige, und nur (6, 1, 4 =) 11 zweistrophige Arien. Von diesen hat eine Seicentoform, bei der die 4malige Wiederholung des HS nicht eintritt; 4 verteilen die beiden Strophen unter zwei Personen, so daß schon durch den Stimmcharakter eine neue Färbung eintritt; und nur 6 sind einer Person zugeteilt. Es ist bezeichnend, das davon 2 auf Campaspe und 2 auf den Primo uomo fallen, also auf die Sänger, welche in der Verzierungskunst am meisten geübt waren.

An Ensembles treffen wir nur 2 Duette. Es ist neu, daß eines davon mit vollständiger Quartettbegleitung gesetzt ist (Nb. 221).

Den Inhalt der Oper hat H. Kretzschmar in seinem Aufsatz „Die venezianische Oper“ (V.f.M. 1892) unter Nr. 3 in der summarischen Weise, wie er dort die Inhalte erzählt, wiedergegeben, ohne aber die Autoren der Oper zu kennen. Einen Vergleich mit Busenellos Statira (Musik von Cavalli) konnte ich nicht machen, da mir dieses TB nicht untergekommen ist. Aber Kretzschmars Inhaltsangabe (a. a. O. Nr. 32) beweist, daß es sich um einen völlig anderen Stoff handelt.

Die Oper scheint sich trotz ihrer Schönheit nicht sehr verbreitet zu haben. Die Erklärung dafür könnte man darin suchen, daß die Verbreitung einer Oper damals hauptsächlich den Librettisten am Herzen lag; einem Dichter, wie dem maßlos reichen Neffen des Papstes Alexander VIII. mußte es natürlich viel vornehmer erscheinen, die Oper für sich zu behalten, und nicht jedem beliebigen Theater auszuliefern.

Indessen spricht gegen diese Erklärung folgendes: In *N.* liegt ein Band signiert 34—5—13 „Arie scelte“. Er enthält am Anfang eine „Aria con eco di quattro Violini del Al. Scarlatti“, und am Schlusse eine Solokantate für Sopran „Il Leandro“. Dazwischen steht eine große Ariensammlung, die entgegen den anderen in *N.* liegenden Scarlattibänden die Herkunft der Arien nicht bezeichnet. Die Arien sind geordnet in „Ariette“ mit BC (13) und „Ariette con V. V.“ (18). Von diesen sind nun 23 identisch mit Arien der *Münchener* Statira-Partitur. Sie zeigen sich auch — innerhalb der beiden Gattungen — genau nach der Reihenfolge in der Oper geordnet, wie dies bei den unvollständig ausgeschriebenen Partituren üblich war. Dazwischen verstreut sind aber noch 8 Arien, die in unserer Statira nicht vorkommen. Es ist also möglich,

daß doch noch eine andere Aufführung der Oper mit „Arie mutate“ irgendwo stattgefunden hat, der diese Sammlung entnommen ist. Vielleicht aber sind diese 8 Arien auch einfach aus anderen Opern dazwischen gestreut.

Gli Equivoci in amore ovvero La Rosaura.

Dent behauptet S. 207, es seien von dieser Oper 2 Textbücher vorhanden: eines in *BrC* von der Aufführung in Rom, französische Gesandtschaft 1690, das andere in *N.*, von einer Aufführung in Neapel, Reale Palazzo, 1690.

Das erste, das in Wotquennes Katalog genauestens beschrieben ist, nennt den Dichter Giovanni Batt. Lucini, den Komponisten Scarlatti sowie die Gelegenheit der Aufführung — eine in den Räumen der französischen Gesandtschaft in Rom gefeierte Doppelhochzeit der Prinzessin Tarquinia Colonna mit dem Prinzen Marc Ottoboni, duca di Fiano, und der Prinzessin Cornelia Ottoboni mit dem Prinzen Urbano Barberini. Es ist 3 Prinzessinnen Ottoboni, Nichten des Papstes Alexander VIII. gewidmet. Inhaltlich stimmt es überein mit den in *LBM* liegenden Partituren, aus denen Eitner seinen Neudruck hergestellt hat (Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke der G. f. M. Leipzig 1885). Das gleiche TB liegt auch in *Wash* und Sonneck gibt in seinem Katalog als Zeitpunkt der Hochzeit Dezember 1690 an.

Das andere von Dent genannte TB aber, das in *N.* liegt und den handschriftlichen Vermerk enthält: „musica del Al. Scarlatti“, ist etwas völlig anderes. Der Titel dieses Textbuches lautet: „La Rosaura. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio palazzo, consecrato all' eccellentissima Sign. D. Anna Maria de Benavides e Aragon etc. . . . In Napoli bei Parrino e Mutii.“ Widmung von del Pò am 24. Jan. 1690 unterschrieben, Komponist ungenannt. Die Handlung, eine große Geschichte einer Königin von Persien, namens Rosaura, spielt zwischen Prinzen und Generälen, geraubten und wiedererkannten Brüdern, eifersüchtigen Thronerben und Satrapentöchtern. Diese Oper hat also gar nichts mit Scarlattis harmlosem Festspiel zu tun, das mit seinen 5 Personen in bürgerlichem Rahmen so recht geeignet für die Aufführung in einem Privattheater war. Es wäre ja auch höchst unpassend, hätte Scarlatti seine Huldigung für die Papstverwandten schon vorher in Neapel zur Aufführung gebracht.

Entweder gibt es also 2 Rosaura-Opern Scarlattis — (die zeitlich erste: Jan. 1690, „La Rosaura“, die zweite von der römischen Doppelhochzeit: Dez. 1690, „Gli Equivoci in amore ovvero La Rosaura“ betitelt) oder die erste Oper ist nur irrtümlich durch die Ähnlichkeit des Titels dem Scarlatti zugeschrieben worden.

Das gleiche TB hat ja auch Perti vertont. Sicher mit seiner Musik ist es 1689 in Venedig, S. Angelo und 1693 in Bologna, Teatro Malvezzi in Szene gegangen. Vgl. „Glorie“ (Nr. 257) und Galvani S. 113 und Ricci (S. 369f.). Das TB der Venezianer Aufführung von 1689 liegt in *BrC* und ist mir durch Professor van den Borren noch zugekommen. Die Widmung hat Arcoleo selbst unterschrieben und in der Vorrede ist „Giac. Ant. Perti da Bologna“ als Komponist genannt. Ein gleiches Exemplar besitzt Geh. Rat Prof. Sandberger in seiner *Privatbibliothek*. Das Textbuch der Bologneser Aufführung besitzt das *Münchener musikwissenschaftliche Seminar* (Nr. 89). Es nennt den Dichter Ant. Arculeo (sic!). Es stimmt mit dem Venezianer TB, bis auf den Prolog genau überein*). Im Neapeler TB zeigt sich jedoch eine kleine Änderung darin, daß die komische Figur des Gilbo servo sich in Neapel durch Spaltung verdoppelt hat in eine Gilba, vecchia nutrice, und einen Niso servo. Sonst aber sind die 3 Textbücher fast gleich.

Es ist also zweifelhaft, ob in Neapel einfach die Pertische Oper gegeben wurde oder ob Scarlatti das Venezianer TB überarbeitet und neu komponiert hat, in welchem Falle wir zwei Rosaura-Opern unseres Meisters buchen müßten. Jedenfalls schreibt Croce (S. 197) die Aufführung vom Karneval 1690 schlankweg dem Scarlatti zu.

Über den Inhalt der Oper „Gli equivoci in amore ovvero La Rosaura“ kann sich jedermann durch das Vorwort in Eitners Neudruck orientieren. Diesen selbst hat Eitner leider nur auf 2 Akte ausgedehnt, was ihm, wie ich oben S. 5 gesagt habe, den Wert beinahe ganz benimmt. Denn eine Oper kann man nur beurteilen, wenn man sie gleichsam von hohem Standpunkt in ihrem vollen Umfange überschauen kann. So können wir nur auf einige Einzelheiten eingehen.

Von den Rezitativen sagt Eitner, sie seien vollständig nebensächlich behandelt. Es mache den Eindruck, „als wenn er (Scarlatti) absichtlich den Zuhörer ausruhen lassen will, um ihn dann desto sicherer zu fesseln. Sie haben fast schon den konventionellen Charakter, der später das Rezitativ der Italiener bis zum Parlando herabdrückte.“ Dies ist im allgemeinen richtig, doch gibt es noch sehr ausdrucksvolle Stellen, sowohl harmonisch, wie das Rezitativ I. 5 (S. 141), das sich von c durch reiche Modulationen nach h entwickelt, als auch melodios, was man bei Betrachtung folgender Stellen einsehen wird: II. 1 (S. 160), II. 3 (S. 173), II. 4 (S. 186), II. 5 (S. 195. Adagio überschrieben).

Die Ariosi sind seltener geworden, aber das Schlußarioso in I. 4 (S. 141) ist von hervorragendem Ausdruck. Eine ganze Szene aus lauter

*) Das (nach Kretzschmar: Die ven. Op., S. 9) von Malvezzi gedichtete Werk, dessen Inhalt er angibt, ist etwas ganz anderes (*Gent-Univers.*). Von diesem gibt es eine für Wien verdeutschte, und von Draghi komponierte Ausgabe (TB 1689 in *Mü*).

Arioso zusammengesetzt, die auch Kretzschmar (Geschichte der Oper, S. 166) glücklich herangezogen hat, finden wir am Anfang des II. Aktes nach der ersten Arie S. 163f. In der Szene wird die nervöse Wankelmütigkeit einer hysterisch Verliebten köstlich geschildert. Die Reichhaltigkeit der verschiedenen Ariosi erinnert an die Ariososzene in Legrenzi's Totila I. 21. Es lohnt sich der Mühe, diese beiden Szenen, so gegensätzlich sie auch ihrem Inhalte nach sind, zu vergleichen.

Bei Legrenzi handelt es sich um die vorletzte Szene des I. Aktes, die sich mit der letzten zu einer Einheit verknüpft. Der vom trojanischen Pferd abstammende Elefant hat eben seinen Bauch geöffnet und ihm sind Belisar, Lepido, Cinna und andere Helden entstieg. Belisar hält eine anfeuernde Ansprache in einem 5gliedrigen Arioso in $\frac{4}{4}$ (C—G):

m m n o o
C: 2 2 2 3 G 3 G,

dem sich sogleich ein zweites in $\frac{3}{4}$ anfügt:

m n o o
e: 4 e^V 4 e^V 4 e = 4 e.

Nun folgt ein schnell vorbeirauschendes Rezitativ, in welchem die Helden den Servio wiederfinden, worauf Belisar abermals eine Arioso-Gruppe eröffnet, die dann Lepido fortsetzt:

Diese Ariosogruppe beginnt wieder in $\frac{4}{4}$:

m m n
1 $\frac{1}{2}$ A 1 $\frac{1}{2}$ A 2 A

1 Takt Übergang, dann Wiederholung dieser 6 Takte in h und 2 Schlußtake in D. Folgt sofort Arioso des Lepido in $\frac{3}{4}$: 10 Hebungen A—fis, dann Wiederholung derselben Hebungen nach D—h versetzt (mit Schlußbegründung, 4 Takte h). Folgt als Ritornell die Wiederholung der letzten Phrase D—h orchestriert (Streichquintett).

Ein kurzes Rezitativ leitet nun zur Schlußarie des Aktes (Belisar: „Coronato di verdi allori“), die aus dem Motiv des $\frac{3}{4}$ Taktes in der ersten Ariosogruppe gebildet, den ganzen Abschnitt in C abrundet. Dieser hat also im ganzen folgende Form:

1. Ariosogruppe. C—G—e $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$.

Rezitativ.

2. Ariosogruppe. A—h—D—A—fis—D—h $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{4}$.

Rezitativ.

Arie mit obl. Trp. C—G—e—G—C—C—C $\frac{3}{4}$.

Das ist eine unklare Mischung zwischen Barform (im Aufbau) und Bogenform (in der Tonarten- und Motivanordnung). —

Scarlattis Ariosi in der zu betrachtenden Szene sind viel kürzer. Daher gewinnt das Ganze ein bunteres mehr durcheinandergewürfeltes Ansehen, wie es zu der Schilderung der Hysterie nötig ist. Aber auch

hier sehen wir Ariosogruppen, die sich zu höheren Formungen zusammenschließen:

Das erste Rosaura-Arioso („Peno“ d—a^V) verbindet sich mit dem Liedbeginn Lesbos (a—C) zu einer Gruppe, die sofort etwas variiert wiederholt wird: Beide Elemente werden ausgedehnt und ineinandergeschachtelt. Das Rosaura-Arioso entwickelt sich jetzt von a nach d^V und Lesbos Liedchen (beide Elemente sich gegenseitig unterbrechend) von a—d. Die erste Gruppe mißt 8 $\frac{1}{2}$, die zweite 10 Takte. Das sind also zwei Stollen, denen ein rezitativischer Abgesang von 12 Takten folgt, der am Schluß das Rosaura-Arioso als Reprise wiederholt, und zwar jetzt d—d^V feststellend.

Der zweite Teil der Szene handelt von dem Brief, den Celindo dem Lesbo zur Besorgung übergeben hatte und der Rosaura so in Wut versetzt, daß ihr fortwährender Stimmungswechsel, den die kurzen, kontrastierenden Ariosi so trefflich wiedergeben, fast den Eindruck von Verrücktheit macht. Dieser Teil wird durch kurzes Rezitativ*) eingeleitet und beendet (S. 168). Dazwischen steht die Flut von kleinen Ariosi, die wieder bogenförmig durch die B-Dur-Stelle „Perfido traditor“ — anfangs mit BC, am Schluß instrumentiert — zusammengehalten wird. Welche Ordnung in der Mannigfaltigkeit! Bei Scarlatti sind die beiden Teile der Szene klar gesondert in einen deutlichen „Reprisenbar“ und in einen ebenso deutlich empfindbaren „Bogen“. —

Ein Accompagnatorezitativ birgt der III. Akt dieser Oper, das Chrysander in der Allgemeinen musikalischen Zeitung 1882, Nr. 52, veröffentlicht hat.

Die Arien der veröffentlichten 2 Akte haben fast alle (ungefähr 2 Dutzend) DC-Form, mit der zweimal auch ein stark kontrastierender Charakter des MS verbunden ist. Besonders schön tritt das in der großen Arie der Rosaura II. 2 (S. 169) zutage. Largo $\frac{4}{4}$ e^{sol} bildet sie einen HS von 16 breiten Takten, und dann einen MS in $\frac{12}{8}$ Andante von 20 Takten, der in e beginnend durch die schöne Modulationsreihe e G g d a h zu einem h-Moll-Abschluß führt. Das DC wird um die Takte des Orchestervorspiels gekürzt und reißt knapp vor dem eigentlichen Schluß ab, da Rosaura den Ungetreuen plötzlich kommen sieht. — Auch das folgende Zankduett II. 3 (S. 174) bildet einen gegensätzlichen MS (Amoroso $\frac{3}{8}$) zwischen 2 heftig bewegten Allegrosätzen in $\frac{4}{4}$. Nur ist hier die Orchesterbegleitung in den MS gelegt, während bei der anderen Arie gerade umgekehrt nur die Hauptsätze Quartettbegleitung zeigen.

Der MS ist nicht immer auf Gegensatz aufgebaut. In der 2. Arie der

*) Eitner rätselt hier (S. 165, Anm.) über die Bedeutung eines verschriebenen Wortes. Dieses ist doch höchst einfach als *invia* zu lesen, wobei der Reim auf *mia* gewahrt bleibt.

Climene I. 2 (S. 125) haben wir ein Beispiel, daß er auch vollständig aus dem gleichen Motiv, wie der HS, nur in anderer Fortspinnung gebildet werden kann. Zwischen diesen beiden Extremen gibt es alle Übergangsstufen, auch weniger interessante Fälle, bis zur Schablone.

Ohne DC sind 8 Arien und 2 Duette, also doch noch fast ein Drittel der Fälle. Allerdings könnte man bei einigen davon etwas wie ein verstümmeltes DC herausempfinden. Aber 6 Arien zeigen Seicentoform mit mehr oder weniger variiertem NS. Es sind dies die Arien I. 2 (S. 123), I. 3 (S. 131), I. 7 (S. 157), II. 3 (S. 176), II. 4 (S. 185) und II. 4 (S. 193). Sie gelangen teilweise unten zur Besprechung.

Bei zweistrophigen Arien, deren es nur 2 gibt, ist einmal (S. 198—201) das Mittel einer Rezitativ-Einschiebung, verbunden mit dem Auftritt einer neuen Person, angewendet, den zweiten Vortrag der Strophe fesselnder zu gestalten*). Überdies sind die Varianten im MS zu beachten. Eigentümlich gestaltet sich eine Art Strophenwiederholung in II. 8 (S. 204—207): Elmiro beginnt eine Arie „mi dipinge“ mit einem HS (g, $\frac{6}{8}$) in Seicento-Form, wobei der innere NS in der Tonart bleibt. Der MS wird von Celindo gesungen, endet aber auch in g-Moll und Celindo schließt noch ein Rezitativ an, welches das DC verhindert. Nun kommt wieder der HS des Elmiro, dem dieser nun einen regelrechten MS (wieder in Seicentoform) anfügt, worauf das DC den Abschnitt abschließt. Es ist also im ganzen eine Art Rondo entstanden.

Sehr bemerkenswert ist es (S. 138), daß die Arie I. 4 in der Figuration ihres HS auf das zweite Tempo der Sinfonie, und in der Figuration des MS auf die Prolog-Arie der Venus zurückgreift.

In der Arie I. 5 finden wir S. 146, letzte Zeile, eine chromatisch gefärbte Sequenz, die ebenso eindrucksvoll in Rosmene (Nb. 155) vorkam.

Gerone tiranno di Siracusa.

Von dieser Oper kennt Dent die Partitur, die in Oxford liegt, mir also nicht zugänglich war. Die Partitur scheint das Jahr ihrer Abfassung anzugeben, denn Dent teilt (S. 208) mit, daß die Oper 1692 komponiert sei. Dent vermutet eine Uraufführung in Neapel, von der aber Florimo und Croce nichts sagen. 1694 meldet Ademollo, seinem „Chronisten“ folgend, eine Aufführung in Rom Capranica, die so schlecht gewesen sei, daß der Herr sie sich gar nicht angesehen habe. Da ein Tonsetzer nicht genannt wird, kann man nicht wissen, ob es sich um Scarlattis Werk handelt. Der Text gleichen Namens von Aureli ist 1700 von Gasparini (TB in *Wash*) und 1727 von Hasse komponiert worden. Es ist aber doch Dents Kombination, daß eine 1692 geschaffene

*) Dies fanden wir schon häufig in „Tutto il male“ (s. ob. S. 71).

Oper Scarlattis mit der zwei Jahre später in Rom gegebenen identisch sei, unumwunden der Vorzug zu geben.

Dent bucht noch Fragmente dieser Oper in *N*, die aber zu meinem Bedauern nicht aufgefunden werden konnten. Da der einzige Kenner dieser Partitur über die Oper nichts sagt, als was Ademollo erzählt, so kann ich auch aus zweiter Hand nichts über dieses Werk berichten.

Teodora Augusta.

Ein TB dieser Oper befindet sich in *BrC*. Der Titel ist: Teodora / Augusta / dramma per musica / da rappresentarsi nel teatro de' Si / gnori Capranica l'anno 1693 / dedicato / all' illustrissima / D Maria / della Neve / Piron (sic!) Sandoval e Roxas / duchessa di Medinaceli / e d' Alcala etc. amba / sciatrice di Spa / gna etc. / In Roma per Gios. Vannacci 1693 / Die Widmung an die Dame, die später als Vizekönigin noch Gegenstand vieler Widmungen unseres Meisters war, ist unterzeichnet: Roma, 3 di Gennaro 1693 Carlo Giannini (Buchhändler).

Das Drama hat folgenden Inhalt: Osmano, Bruder des verstorbenen Kaisers verlangt von der verwitweten Kaiserin Teodora, die den Thron für ihren Knaben verwaltet, Krone und Szepter und versucht ihr den königlichen Sprößling zu rauben. Dies wird durch die Dazwischenkunft des Granden Lotario, der die Kaiserin liebt, verhindert. Er will sie mit den Waffen gegen den Thronräuber verteidigen. Teodora wünscht ihn mit ihrer Lieblingsdame Climene, welche für Lotario glüht, zu verbinden. Die zweite Liebesgeschichte ist folgende: Romilda ist dem Osmano versprochen, Clitarco, Lotarios Bruder ist in sie verliebt, raubt ihr als sie schläft, einen Kuß, worauf ihr Vater Leone sie zwingt, dem Clitarco ihre Hand zu reichen. Als Osmano, ihr Verlobter ihr naht, spielt sie, die ihn liebt, die Braut eines andern. Im 2. Akt will Osmano nachts mit seinen Soldaten das Schloß stürmen. Romilda entflieht bei dem Lärm. Ihr Vater Leone sieht sie in den Armen Osmanos und wütet. Liebesglück der Beiden. Osmano und Leone gehen mit den Waffen aufeinander los. Beide (!) fallen verwundet. Der verwundete Osmano wird von den Soldaten der Teodora gefangen und mit Romilda der siegreichen Kaiserin vorgeführt. Er legt seinen Hochmut ab und bittet um Großmut. Teodora schenkt ihnen Freiheit und Leben. Sie erhört den Lotario und vermählt Climene und Clitarco, die beide nicht das geringste Interesse füreinander hatten. Die Verwandlungen schließen meist mit Szenen des komischen Paares, Cleria, vecchia, und Niso, die nur sehr lose mit der Handlung verbunden sind.

Die Partitur in *FCC*, die ich einsah (eine zweite liegt in Oxford), zeigt sich nun an vielen Stellen anders: Schon die schöne Arie der Romilda I. 7 heißt

im TB:

Care fonti a voi ritorno,
Ove spera il cor pietà,
Deh col vostro mormorio
Fate fede in questo giorno
che d'amore ardendo ei va.

in der Partitur aber:

Care fonti, aure soavi,
le mie pene lusingate
e narrate al bel idolo che adoro
nella sua lontananza il mio martoro.

Die Arie III. 6 heißt
im TB (D. C):

Verdi allori, in cui s'asconde
chi del sol trafisse il cor,
Secondate i miei pensieri
vaghi serti ordite alteri
del mio sole al bel crin d'or.
Verdi allori etc.

Die Arie III. 13 heißt
im TB:

Si, sì, frangerò
le crude ritorte
che l'empia mia sorte
al piè fa ritegno
non ha riparo ambition di Regno

in der Partitur (Ostinato und DC):

Al mio nume il ben crin d'oro
vuò d'allori inghirlandar
e al suo piè fra cento squadre
l'empia madre col bambin vuò lacerar.
Al mio nume etc.

in der Partitur:

Frangerò
queste ritorte
che m'imprigionano,
che m'incatenano
ministre barbare della mia sorte

Hingegen stimmen andere Arien, wie beispielsweise I. 2, I. 11, I. 12, II. 12, II. 13 überein. Immerhin ist es durch die obigen Verschiedenheiten sicher, daß die *Florenzer* Partitur einer anderen Aufführung angehört, die höchstwahrscheinlich (weil die Arie III. 6 in der Partitur Ostinato hat) in eine etwas frühere Zeit fällt. Ob das in Rom veränderte TB auch von Scarlatti umgearbeitet ist, kann daher nicht mit Bestimmtheit behauptet werden. Jedenfalls ist aus dem TB nichts zu schließen. Wotquenne (S. 123) beruft sich bei seiner Identifizierung auf Ademollo, weiß aber selbst nichts von den Partituren. Er hält die Dichtung für die von Adrian Morselli, die 1685 Gabrieli für Venedig vertont hat (s. Galvani, S. 94 und Glorie, Nr. 228). Ob der 1709 in Neapel für das Teatro dei Fiorentini von Vignola komponierten Oper Teodora Augusta*) der gleiche Text zugrunde liegt, ist mir unbekannt.

Die Musik zeigt einerseits tiefempfundene Stellen, andererseits etwas äußerliche Koloratur.

Den *Osmano* bezeichnet Kretzschmar (Gesch. d. Op., S. 167) als ein Hauptbeispiel wilder, trotziger Kraftnaturen. Hierzu stimmen die Arien I. 2 (Nb. 320) und III. 13 (Nb. 241) in ihren ungestümen Rouladen. Echt barock ist es aber, daß der selbe Mann Liebesarien von der Innigkeit des Nb. 239 singen kann. In dieser Arie, die ich ganz mitteile, kann der Schluß des HS durch ein mit zitterndem Hauche wiedergegebenes Pianissimo wahrhaft ergreifend gestaltet werden. Ebenso das letzte Wort des MS, das mit dem seltenen Quintschluß in ein gefühvolles Melisma ausläuft, welches unmittelbar ins DC überleitet.

Die gleiche Überleitung durch die Singstimme (hier aber in einem wilden Triller) macht Scarlatti auch in der ersten Arie (Nb. 320).

Eine weitere Eigentümlichkeit der Oper ist die häufige Anwendung

*) Croce, S. 232.

rezitativischer Schlüsse in den Arien*). So schließt der HS von I. 11 (Nb. 240) im 5. Takt ganz, aber der gerührte Vater wirft nochmals in das instrumentale Nachspiel ein rezitativisches „Non piangere“ hinein. Und in Nb. 241 läuft die Melodie direkt in eine Rezitativ-Klausel aus und überläßt den Schluß dem BC allein. Der MS dieser Arie ist außerdem wichtig, weil wir hier seinen ganzen Text zweimal fast gleich zuerst in der *D*, und dann in der *S* vorgetragen finden; ein seltener Fall! Die Steigerung des Mittelsatzes in der *a*-Arie (Nb. 239) durch *c* (statt *C*!) nach *E* ist ungleich kräftiger.

Il Bassiano ovvero Il Maggior impossibile.

Diese Oper aus der Feder von Matteo Noris ist zuerst von Pallavicino 1682 für Venedig (Teatro Grimani in SS. Giov. e Paolo) komponiert worden. Die Partitur liegt in *Mod*. Das TB habe ich in *BoL* (und *Mod*) eingesehen. Dasselbst ist noch ein 2. TB aus Mailand 1685. In *Mod* ist noch ein 3. und 4., wodurch Aufführungen in Modena 1683 und Livorno 1690 bezeugt werden. Das letztgenannte TB findet sich auch in *Mü*.

Ein TB der Sammlung Schatz mit dem gleichen Titel, das von einer Aufführung in Neapel, S. Bartolemeo 1694 stammt, hat nun nach Personenverzeichnis, Anfangsversen und sogar einigen Arienanfängen solche Ähnlichkeit mit den obigen 4 Textbüchern, daß man füglich nur an eine Wiederholung der Pallavicinoschen Oper in der süditalienischen Hauptstadt glauben würde, wenn nicht nach dem Sonneckschen Katalog das Vorwort den Satz enthielte: „è stato posto in musica dal... Sign. Alessandro Scarlatti in così breve tempo, che è parso un miracolo“.

Hiernach können wir nicht zweifeln, daß auch unser Meister das TB Noris' vertont hat, wovon das Deutsche Buch noch keine Kunde gibt. Leider war von Musik zu dieser Oper bis jetzt nichts aufzufinden. Ich setze die Hoffnung auf spanische Bibliotheken.

La Santa Genuinda ovvero L'Innocenza Difesa dall'inganno.

In diesem Werke haben wir eine Kompagniarbeit von 3 damals berühmten Tonsetzern vor uns, die jedenfalls auf Bestellung den dem Fürsten und Kardinal Pamphili gewidmeten Text für Rom 1694 vertonten. Die Partitur, die außerdem in *LBM* und *PC* liegt, haben wir

*) Diese Art finden wir auch im *Pirro*, Nb. 250, 252, 253, 262, 263, 264; in *Rosmene* Nb. 164 und in *Tutto il male*, Nb. 39.

hier in der *MüSt* in 3 alten schwarzen Ledereinbänden. Vorne ist das ganze TB in sorgfältig fensterförmig geschnittenen weißen Blättern eingeklebt, die ganze Kopie ist sehr schön und deutlich geschrieben. Das TB für sich liegt auch noch in *BrC*. Sein Titel benennt das Werk ein „Dramma sacro“ und enthält außer den obigen Angaben nur noch den Namen des Druckers Komarek. Dichter und Tonsetzer sind auch im Vorwort und der Widmung, die N. N. unterzeichnet ist, verschwiegen. In der Partitur aber finden wir am Anfang des I. Akts die Angabe: „Musica del Sig. Giovanni del Violone di Roma“, am Anfang des II: „musica del Sig. Alessandro Scarlatti di Napoli“, und beim III: „musica del Sig. Carlo Fran^{co} Pollaroli di Venetia“. Aus der Verteilung der Akte kann man schließen, daß letzterer damals mehr galt als Scarlatti.

Der Text schildert die Sage der Genovefa (im Vorwort heißt es ausdrücklich hinter dem Namen Genuinda „come altri scrivono Genuefa“). Natürlich muß diese nach Art der Barock-Libretti mit einer zweiten Liebeshandlung verknüpft sein, die zwischen dem Bösewicht Golo oder wie er hier heißt Zelone und seiner mit einem Kindehen verlassenen Geliebten spielt und schließlich zur Verzeihung und allgemeinen Versöhnung führt. Der Text ist gar nicht schlecht aufgebaut, köstlich ist nur die italienische Verwirrung der geographischen Begriffe: Sifrido ist Herzog von Bayern mit der Hauptstadt Heidelberg, die in der Dekorationsbeschreibung der Partitur sogar ans Meer versetzt ist, da der Fürst natürlich mit einer Flotte aus dem Kreuzzug kommen muß.

Trotz seiner Eigenschaft als Pasticcio darf man diesem Werke den Kunstwert nicht absprechen. Die Komponisten mußten sich in so einem Fall wegen des Wettstreites, der zwischen den einzelnen Akten entstand, besondere Mühe geben, gutes zu leisten. Und so kommt es, daß auch Scarlatti zu dem ihm zugeteilten II. Akt eine ganz vortreffliche farbenreiche und gemütvoll Musik geschrieben hat.

Natürlich kann die Gestaltungskraft des Musikers auf das Gesamtwerk im Fall des Pasticcios keinen Einfluß ausüben, wird doch sogar die Charakterisierung der einzelnen Personen in den Akten verschieden ausfallen. Eine Betrachtung des Werkes vom hohen Standpunkt der Einheitlichkeit verbietet sich daher von selbst. Die ganze Kraft des Musikers sehen wir in Einzelheiten sich zersplittern, die aber so trefflich sein können, daß man seine helle Freude an ihnen haben darf.

So glaube ich die Arie des Zelone, eines tyrannischen Wüstlings, hervorheben zu sollen, die in Tempo und Zungenfertigkeit eine Vorahnung zu Don Juans „Champagnerarie“ darstellt, wobei auch hier das Hauptmotiv in einer Dreiklangsbrechung besteht (Nb. 242). Eine interessante — für unser Gefühl etwas peinliche Szene ist die, wo Zelone die Damen seines Hofstaates defilieren läßt, um sich die schönste herauszusuchen (Nb. 243). Das musikalische Motiv der Quartett-

begleitung ist augenscheinlich der Bewegung der Vorbeischreitenden und sich Verbeugenden entnommen.

Die Oper beschäftigt ausnahmsweise einen kleinen Chor. Seine Einwurfe bei der Usurpierung des Thrones durch Zelone gebe ich wegen der Steigerung an (Nb. 244), die dadurch versucht wird, daß die Hauptstimme zuerst im Sopran, dann im Alt und beim drittenmal im Tenor erscheint. Außerdem schreiten die drei Stellen im Quartenzirkel fort. Die letzte Stelle ist auch rhythmisch etwas bereichert, im allgemeinen merkt man den Leutchen aber doch an, daß sie dem Tyrannen nicht aus Begeisterung huldigen.

Auf weitere Einzelheiten der vielen schönen Arien gehe ich im 3. Teil meiner Arbeit ein.

Il Pirro e Demetrio.

Auch in dieser Oper hat sich Scarlatti an einen älteren Text gemacht, der vor ihm schon von anderen komponiert war. Es ist jedenfalls das TB des Adriano Morselli, welches mit der Musik von Giuseppe Fel. Tosi im Teatro S. Giov. - Crisostomo in Venedig 1690 gegeben worden war*) und nunmehr nach Neapel wanderte, um vom dortigen Hofkomponisten neu vertont zu werden. Die betreffenden Sätze im Vorwort heißen: „farli di nuovo comparire su le scene, rinovando con l'armonia della perfettissima musica“. Trotz dieses Lobes, das die Musik erhält, wird der Komponist verschwiegen. Es kann aber kein Zweifel an Scarlattis Verfasserschaft bestehen, da die in *N* liegende Partitur Scarlattis Namen und die Jahreszahl 1694 verzeichnet, die mit dem Titel des TB übereinstimmt. Dieses ist bei Parrino und Mutio gedruckt und der Tochter des damaligen Vizekönigs Signora D Benavides et Aragona marchesa di Lombay etc. von Serino gewidmet. Es ging im Teatro S. Bart. in Szene. Eine 2. Partitur liegt nach Dent in der *Brüsseler* Nationalbibliothek.

Die *Naxpeler* Partitur macht einen etwas unfertigen Eindruck, weil die Partie des Clearte manchmal in Sopran-, manchmal in Tenorschlüssel geschrieben ist, zweimal sind auch über den gleichen Text 2 verschiedene Kompositionen gleich hintereinander eingetragen, eine für Sopran, die andere für Tenor, einmal aber auch beide Fassungen für Sopran. Die Besetzung der Rolle scheint also bei der Komposition noch nicht sicher gewesen zu sein. Scarlatti hat sich für alle Möglichkeiten gesichert und gleich 2 Arien geschrieben. Setzte er den Text für verschiedene Stimmen (Nb. 246 und 246a), so gelang ihm das gleichmäßig schön; sollte aber eine und dieselbe Stimme Auswahl haben (Nb. 247 und 248), so sah er auf Gegensätzlichkeit der Ausführung. Man kann aus dem

*) Galvani, S. 125 und Glorie, Nr. 262.

letzten Beispiel sehen, wie verschieden sich Scarlatti einem und demselben Texte gegenüber einstellen konnte. Auch der Pirro ist in der ersten und letzten Nummer und in Arie II. 9 mit Sopranschlüssel, sonst aber immer mit Altschlüssel verzeichnet. Ähnlich Demetrio; II. 8 (Nb. 249) und Schlußquartett Sopran, sonst Alt.

Wie man in einer Spätoper Scarlattis (im Mitridate Eupatore) den Electrastoff wiedererkennt, so finden wir bei der Frühoper Pirro einen bedeutenden Anklang an einen anderen Sagenstoff, der dem Dichter sicher unbekannt war, nämlich an die Tristansage. Denn im Pirro handelt es sich um die Brautwerbung eines Freundes für einen anderen, um die zwischen ihm und der Braut aufkeimende Liebe, um die Treue des Brautwerbers für den Freund, um die schmerzliche Empfindung der verschmähten Braut, um ein Sichvergessen des Brautwerbers, der hingerissen die Geliebte umarmt — vom anderen belauscht — usw. Wenn ich die beiden Stoffe vergleiche, so geschieht es mehr um das Spiel des Zufalls zu zeigen, als um irgendeine Beeinflussung zu behaupten. Abgesehen von diesem ernsten, dramatisch sehr wirkungsvollen Anfang muß natürlich in der Barockoper alles gut ausgehen: Schließlich schafft der allseitige Edelmut zwei glückliche Paare.

Demetrio, König von Mazedonien, hatte sich mit dem Vater der Königstochter Climene, die er einst geliebt, derartig verfeindet, daß er es nicht wagen kann, um sie zu werben. Er schickt daher seinen Freund Pirro, König von Epirus zu ihm, welcher scheinbar für sich um Climene wirbt und sie auch erhält. Er führt sie auf langer Reise zu Demetrio, dabei dem Freunde die Treue haltend. Die Braut fühlt sich gekränkt, kann sich sein kaltes Verhalten nicht erklären, da er den wahren Sachverhalt nicht über die Lippen bringt. Heimlich hatte sich aber doch das Liebesfeuer auch in ihm entzündet. So kommt es, da Climene sich für die rechtmäßige Gattin Pirros hält, endlich bei der Ankunft in Epirus zu einer selbstvergessenen Umarmung der beiden, die Demetrio belauscht, worauf dieser dem Freunde natürlich eifersüchtig nach dem Leben trachtet. Der unglückliche Pirro wird aber auch — und da hört die Ähnlichkeit mit dem Tristanstoff auf — seitens seiner Schwester Deidamia höchst niederträchtig verfolgt. Diese hatte in Pirros Abwesenheit die Regierung geführt und will nun vom Thron nicht mehr lassen. Sie dingt ihren Liebhaber, den jungen Mario zum Morde. Beide Feinde Pirros treffen zufällig hinter ihm zusammen als sie ihn töten wollen. Durch den Waffenlärm wird Pirro gerettet; er glaubt, sie kämpfen gegeneinander.

Trotz dieser geradezu lächerlichen Situation hat Scarlatti hier am Schlusse des II. Akts eine ergreifende Musik geschrieben: Pirro war von Todesahnung niedergedrückt, was in einer ohne Cembalo von Streicherreperkussionen begleiteten Arie*) in Bogenform zu rührendem Ausdruck gelangt (Nb. 250). Dann kommt der vereitelte Überfall (rezitativisch). Die Mörder ziehen mit geballter Faust in der Tasche ab (Nb. 251) und Pirro bleibt in der ersten Stimmung zurück, wobei der Schluß der Arie

*) Wegen des Schlusses ist man geneigt, das Stück dem Accompagnato-Rezitativ oder wenigstens dem Arioso zuzurechnen. Aber Scarlatti sagt selbst: „Quest' Aria si suona con soli istromenti d'arco e col leuto senza cembalo.“

bedeutsam erweitert wird (Nb. 252). Das Ganze ist eine Szene in potenziertem Bogenform:

Vorspiel	e	5	
Hauptsatz	e	5	} HS
Mittelsatz	G	3	
Hauptsatz	e	4	} MS
Rezitativ			
Hauptsatz	e	5	} HS
Mittelsatz	G	7	
Hauptsatz (erweitert)	e	6	

Im III. Akt werden Deidamias Ränke offenbar, sie soll hingerichtet werden, singt aber reuig zu Tode gehend ein ergreifendes Abschiedslied, das besonders auf Demetrio solchen Eindruck macht, daß sie nicht nur begnadigt, sondern auch Königin von Mazedonien wird. Demetrio tritt damit die einst begehrte Climene an seinen Freund Pirro ab.

Diese Abschiedsarie in f, die die Wendung hervorruft (Nb. 253), ist wirklich sehr schön und kann besonders durch die Seufzerpausen im HS ergreifend gestaltet werden. Der HS entwickelt sich in 9 Takten (wobei ich jede Hebung als Takt zähle) von f nach As. Der MS (18 Takte) hat eine Kadenz in c, eine zweite in As, worauf die Rp des HS (= DC) von As nach f zurückkehrt, wobei die thränenerstickte Singstimme den Abschluß den Instrumenten überläßt*). In der Rp ist das zweimalige Ausbleiben der schweren Noten des Baßmotivs von tiefster seelischer Bedeutung (Takt 28 und 30).

Die Rezitative sind meist auf schnelle Deklamation gestellt. Sie laufen nur selten in Arioso aus. Mehrstimmige Rezitative kommen öfter vor: Nb. 251 und 256.

Neben 32 BC-Arien finden wir 14 vom vollen Orchester (Quartett) begleitete. In 14 sind die Violinen zu einer begleitenden Stimme vereinigt. Das Fehlen der Bratsche in der Arie I. 9 (Nb. 257) macht ihre Einleitungstakte zu einer besonders hellen Naturschilderung, der „Aure vezzose“.

In allen Arien dieser Oper ist das DC herrschend geworden. Nur die kurze Ariette der Climene „Sorgi, o sole“ I. 1 in B^{17d} (Nb. 254) hat leichte Seicentoform, wobei zwischen beiden Nachsätzen eine Überleitung eingeschoben ist. Es folgt nach einem Rezitativtakt eine weitere charakterähnliche Ariette in g^{dor} (Nb. 255) in gleicher Taktart, die 2 mal den gleichen Text vertont, einmal in 16 Hebungen zu einem g-, das zweitemal in 14 Hebungen zu einem d-Schluß führend. Ich weiß

*) Arienzo, der einige Takte dieser Arie mitteilt (Die Entstehung der Komischen Oper. Übersetzt. Leipzig 1902, S. 121), behauptet, die Arie hätte kein DC. Sie hat eines. Es ist bloß tonartlich variiert. HS = 9 Takte, MS = 18, Rp (= DC) = 9.

nicht, ob eine Vergeßlichkeit des Kopisten vorliegt und danach der g-Moll-Teil oder gar die erste B-Dur-Arie als DC wiederholt werden sollte oder ob Scarlatti eine Unregelmäßigkeit beabsichtigt hat. — Einmal III. 4 (Nb. 258) trällert Mario ein Liedchen vor sich hin, dessen einzelne Teile durch (zu sich gesprochene) Rezitative unterbrochen werden. Erst bei der Wiederholung geht das Liedchen glatt durch, wird aber dann wieder vor dem Schlußwort durch den Anruf einer anderen Person bei * abgebrochen. — Eine Arie gibt es noch in der Seicentoform, die gleichzeitig wegen der malenden Violinbegleitung zu den Gleichnisarien gehört (Nb. 259).

Alle anderen Arien haben DC, wobei eine noch im HS den Ostinato verwendet. Die Kantilene wird manchmal von ausdrucksvoller Koloratur ergriffen: II. 7, III. 2 (Nb. 260 und 261). Merkwürdig oft schließt der Hauptsatz mit einer Rezitativklausel. Ich führe von dieser Art 3 Beispiele an: Nb. 262, 263, 264. Im ersten Beispiel ergreift nach dieser Klausel der BC das erste Motiv des Gesanges, ahmt es nach und gestaltet so den ganzen HS bogenförmig. Im zweiten wird durch eine charakteristische Violinbegleitung eine kräftige Schlußwirkung erzielt. Beim dritten ist die Rezitativklausel direkt an den Schluß gerückt. Aber das Ganze verbindet sich mit einem Ostinatobaß, der das geschlossenere Empfinden hereinbringt. In allen drei Fällen folgt ein deutlicher MS (der bei 264 von Zerstückelungen des Ostinatomotives begleitet wird) und dann allemal die Rp des mitgeteilten HS. Beim letzten Beispiel sogar noch ein Ritornell. Man darf also diese Stücke nicht als Ariosi, 263 vielleicht sogar als Accompagnato-Rezitativ ansehen. Der Formwille ist zu deutlich.

Die Devise wird bereits angewandt: I. 5 (Nb. 265) und III. 14 (Nb. 266), beidemal aber sehr sinnvoll, da die dem ersten Wort folgende Pause schauspielerisch sehr gut verständlich gemacht werden kann.

Das Siziliano ist nicht häufig. Wir finden es nur dreimal: I. 2 (Nb. 267), III. 7 in 2 Varianten (Nb. 246 und 246a) und III. 10 (Nb. 268). Der $12/8$ -Takt zeigt sich nirgends mit Punktierungen.

Jetzt werden auch die Duette, die in den Anfangsopern meist recht unförmig waren, schöner gebaut. Der in Nb. 269 mitgeteilte Anfang geht nach weiteren 5 Takten in einen B-Schluß aus. Dann folgt ein 5 taktiger MS in d, darauf das DC. — Das Duett I. 1 (auch DC-Form) hat jedoch noch einen ganz dialogisierenden HS. Das Schlußquartett beginnt mit paarweisen Wechselgesängen (4 Takte), während in den weiteren 7 Takten alle Personen zusammen, ziemlich polyphon sich betätigend, die Haupt- und Anfangstonart der Oper (A-Dur) gut betonen.

Die Oper war eine der berühmtesten des Meisters. Außer der Neapeler Aufführung vom Jahre 1694 ist noch eine in Rom durch ein im BrC

liegendes TB bezeugt. Selbst nach London gelangte das Werk und wurde in einer englischen Fassung von Swiny und Haym im Dezember 1708 dort gegeben*). Ich kann noch hinzufügen, daß die Oper im Jahre 1716 für das Teatro della Fortuna in Fano (Kirchenstaat) von einem gewissen Angelo Massarotti „virtuoso di violoncello“ hergerichtet wurde, welcher 8—9 Arien von Scarlatti beibehielt, die anderen von „diversi primarii autori“ hinzufügen ließ, aber doch behauptete, es sei die „musica di Alessandro Scarlatti“. Das Ganze wurde nach dem 9. Januar 1716, an welchem Datum die Widmung von den „Uniti all' opera“ unterschrieben ist, mit dem Titel

„La forza della fedeltà“

von lauter männlichen bzw. halbmännlichen Sängern, die im TB genannt sind, aufgeführt. Am Personenverzeichnis, und wohl auch an den Rezitativen ist nichts geändert. Das TB dieser Oper liegt in BoL**). Über zwei Aufführungen des „Pirro“ in Braunschweig vgl. S. 26 und 30.

*) Die Jahreszahl 1700 bei Dent, S. 209, ist ein Druckfehler.

**) Der in der MüST (Mss mus 215) liegenden Partitur in 3 alten Ledereinsbänden „Pirro e Demetrio“ ohne Autornamen liegt der gleiche Text mit starken Veränderungen zugrunde. Die Musik hat aber gar nichts mit Scarlatti zu tun. Sie macht auf den ersten Blick den Eindruck einer jüngeren, unbedeutenderen Schöpfung, in der vor allem das Mitgehen der 1. Geige mit der Singstimme auf schlechte Sänger schließen läßt. Alles ist stark koloriert und ohne Seele. Der Pirro und Demetrio von Tosi (1690) muß älteres Aussehen haben, aber auch der Pirro von Aldovrandi (1704) kann es nicht sein, da diesem der Text von Ap. Zeno zugrunde liegt, der sich von dem Morsellischen stärker unterscheiden muß.

Endpunkt der Jugendperiode.

Mit seinem „Pirro“ hat Scarlatti offenbar seine Meisterschaft vollendet und eine Stufe der Gestaltungskraft erreicht, welche das Gewonnene stereotyp werden läßt. Die Scheidung zwischen Rezitativ und Arie ist endgültig vollzogen, das ariose Element ist so gut wie ganz aus dem Rezitativ verbannt, das unaufhaltsam und ohne übermäßigen Ausdruck dahinfließt. Man darf dies nicht als Bequemlichkeit oder gar Faulheit des Komponisten hinstellen. Sicher hat Scarlatti mit dem gleichen Eifer gesucht, den Sprachakzent der Umgangssprache zu finden, wie dies heute Rich. Strauß in seinem „Intermezzo“ mit Stolz verkündet. Bei Scarlatti erscheint uns das jetzt als Dekadenz. Wie die Zukunft über den gleichen Fall bei Strauß urteilen wird, geht uns hier nichts an. Jedenfalls lag das Dekadente nicht im Willen Scarlattis, sondern er hielt es für einen Fortschritt.

In den Arien ist die Vorherrschaft der DC-Form endgültig besiegelt. Die reicheren Formen der Seicentoarie, des Ostinatoßasses und des Bares, sind zu verschwindenden Ausnahmen geworden, ja ganz gewichen. Die „Devise“ wird häufiger. Dem Accompagnato wird ein regelmäßiger Platz eingeräumt.

Soll man das alles nun Schablone oder Abgeklärtheit nennen? Abgeklärtheit war es sicher im Inneren der zu solchem Empfinden gelangten Künstlerseele; Schablone wird es erst durch die massenhafte Anwendung dieses erreichten Kunstbildes, wie sie uns in dem nun folgenden Zeitraum von Scarlattis Leben vor Augen tritt. Scarlatti war unter der demnächst eintretenden Periode des Vizekönigs Medinaceli, in der die Sängerinnen Trumpf waren und in der sich schließlich der Fürst selbst zu seinem eigenen Intendanten und Vergnügungschef machte, dazu verurteilt, eine Oper nach der anderen, förmlich fabrikmäßig zu liefern. Daß dies endlich um das Jahr 1700 zu einer Minderung der Erfindungskraft führen mußte, die Dent (S. 65) in Odoardo, Tiberio und der ersten Fassung des Gracco bemerken will, ist klar, obgleich ich schon oben S. 9 davor warnen mußte, die Ansicht Dents von einer dünnen Begleitung dieser Opern, die er nur aus unvollständigen Arienbänden geschöpft hat, anzunehmen.

Jedenfalls kann man spätestens mit Pirro die Periode der Jugendoper Scarlattis für beendet erklären.

Zum Überfluß werfe ich aber auch auf die Opern der nächsten Jahre einen etwas oberflächlicheren Blick; nur so scharf, als es nötig ist, zu erkennen, daß der nun erreichte Stil eine Weile stabil geworden ist. Die Grenzen der Stilperioden bei Komponisten sind immer verschwommen und fließen ineinander, wie die Farben des Spektrums. Nur die Stellen, wo die Farbe am intensivsten ist, können mit Sicherheit angegeben werden. So eine Stelle im Stilspektrum Scarlattis scheint mir jetzt anzubrechen. Die Grenze zwischen dieser Stelle und der Farbe der allereigentlichsten Jugendwerke von Rom wird immer variabel bleiben müssen, weil äußere Lebensereignisse, die eine Periodisierung erleichtern, nicht bekannt sind.

Le nozze con L'Inimico ovvero L'Analinda.

Von dieser Oper, deren Partitur in Paris liegt, und von der Dent Bruchstücke in *Drd* und *LBM* angibt, konnte ich glücklicherweise noch einen großen Arienband in *N* (33/3/17) auffinden. Der Arienband „Arie delle nozze col nemico dell'Alessandro Scarlatti“ überschrieben, enthält 56 Arien, meist mit BC, in der Minderzahl mit einer Violinstimme. Nur eine Arie hat volle Quartettbegleitung und eine beschäftigt zwei obligate Violetten. Gemäß meiner Bemerkung S. 9 darf man aber daraus keine Schlüsse auf die Instrumentation des Originals ziehen, trotzdem diese Kopie mit schöner, sauberer Handschrift gemacht ist und alle DC-Teile sorgfältig ausgeschrieben sind. Am Schlusse hat der Kopist notiert „fine dell'arie 1695“. Die Arien haben vielfach Tempobezeichnungen, unter denen solche wie „amoroso, dolce, col vezzo e bizzarra“ bemerkenswert sind. Eine wundervolle Echoarie sowie eine, deren Baß durch Violette sole gebildet wird, teile ich mit (Nb. 270 und 271).

Bei dieser Echoarie wird das doppelte Echo durch Vokalstimmen*) hervorgebracht, ein Fall, den ich von da bis zu Humperdincks Hänsel und Gretel nirgends wieder gefunden habe. Auch wird, wie dort, der Wortsinn vom Echo verkehrt: „dispera — spera — spera“, „Innamora — ora — ora“ = „Wer da — Er da“, „Ist jemand da? — Ja“ (**).

In dem Bande ist außerdem eine vollständige Szene mit allen Rezitativen ausgeschrieben, „Scena del rosignuolo“ überschrieben. Sie

*) Fußnoten siehe auf der nächsten Seite!

besteht aus drei Arien mit vorhergehenden Rezitativen und enthält in der Mitte eine Arie, in welcher die Sängerin auf die Silben *lio lio li* den Gesang der Nachtigall durch reizende Melismen und Triller nachzuzahlen hat (Nb. 272).

Nerone fatto Cesare.

An die Echtheit des „Nero“ glaubt Dent so wenig, daß er ihn nicht einmal unter den anzuzweifelnden Werken, die er in seinem Verzeichnis S. 210 angibt, aufzuzählen für nötig hält. Florimo hatte das Werk Scarlatti zugeschrieben. Croce nennt die Aufführungszeit eines Nero in Neapel, ohne den Komponisten anzugeben (S. 201), und stützt sich dabei auf die *Avvisi giornali di Napoli*, presso Parrino e Cavalli, Nr. 45 und 46, 2. und 8. Nov. 1695. Das in Neapel befindliche TB nennt das Aufführungsdatum (6. Nov. 1695 — kgl. Pal.) und den Dichter Noris, aber keinen Komponisten.

Der Arienband 33—5—39 im *Neapeler Conservatorio* enthält nun aber „Ariettine diverse dell'opera intitolata Il Nerone dell'Sign. Al. Scarlatti“. Es sind dies 14 Arien, die sich in dem genannten TB vorfinden.

Im gleichen Band folgt eine „Scelta d'ariettine del Puppieno“ (33 Arien), und endlich eine „Scelta d'ariettine della Penelope, opera del Sign. Alessandro Scarlatti“. (11 Arien). Es ist also klar, daß der Band eine Sammlung aus Scarlattischen Opern der Saison 95/96 darstellt.

Hiermit ist Scarlatti als Urheber festgestellt.

*) Die vokalen Echo-Wirkungen in der Madrigalliteratur und in Bachs Weihnachtsoratorium Nr. 39 sind alle nur einfach. Das sonderbare zweistimmige Echo in Carissimis Jephta (Chrysander S. 21) ahmt auch nur in einer Stimme den Sänger nach, die zweite Stimme muß man sich als Widerhall der Cembalobegleitung denken. Indes erwähnt Goldschmidt (a. a. O. S. 44) noch eine derartige doppelte Echowirkung in Stefano Landi's „La morte d'Orfeo“, wobei sogar eine zweimalige Wortveränderung einträte. „Doch ist das dichterische Geschick, das immer 3 Reime zu bringen weiß (es treten nämlich 2 Echi ein) bewundernswerter als die Vertonung“.

**) Sinnverkehrende Antworten des Echos teilt schon Goldschmidt (a. a. O. S. 13 und S. 158/9) mit:

l'error mio Jo
d'ignoto speco eco
il ver discioglie scioglie
l'alma despera spera
il mio bel sole ammira miri
gioia m'alloggi? Oggi.

Ebenso erwähnt Wellesz (a. a. O. S. 101) in Draghis Chilonida (1677) solche Echos mit humoristischer Wirkung. Fast überall stehen diese im Rezitativ. Scarlattis Echo aber ist, wie das in Glucks Orpheus auch in die Arienform einbezogen, was natürlich eine viel sympathischere Wirkung tut.

Es sind zwei Textbücher „Nero“ zu unterscheiden: Eines, bloß „Nerone“ betitelt, ist von Corradi und von Pallavicino vertont (Ven. Giov.-Cris. 79. S. Glorie S. 88. TB: *Wash Mod Mii* Wiederholung: Genua 1681 Teatro Falcone.

TB: *Mod BrC*

und Neapel, 1686 Reale Pal. 6. Nov. TB: *BrC*).

Das zweite von Matteo Noris heißt: „Nerone fatto Cesare“ und fand in Perti seinen ersten

(Ven. S. Salv. 1693. Siehe Galvani S. 96 und Glorie S. 120.

TB: *Wash Mod BrC* (neu)

in einem Unbekannten seinen zweiten

(Bologna Teatro Malvezzi, 1695. Siehe Ricci*).

TB: *Mod BrC***)

in Scarlatti seinen dritten Vertoner.

(Neapel 1695.

TB: *N*).

1715 ging es nochmals in Venedig in Szene mit Musik von verschiedenen. (Glorie 170.)

Noch eine Aufführung in Rom, Capranica meldet Ademollo S. 191. Ihren Titel gibt er, einem „Diarista romano Contemporaneo“ folgend, als „Nerone infante“ an. Wotquenne, der das TB dieser Aufführung in *BrC* hat, weist den Titel als Irrtum nach. Er müsse „Nerone fatto Cesare“ heißen. Im Personal der drei Textbücher der Aufführungen von Venedig, Bologna und Rom zeigt sich nun gegen das Neapeler ein Unterschied. In diesem findet man eine Arsinoe, die in den drei anderen Textbüchern fehlt, dafür ist dort ein Gusmano (Osmano) vorhanden. Während also das Neapeler TB eine deutliche Umarbeitung beweist, die so gut wie selbstverständlich dem Scarlatti angehört, ist das TB Rom dem ersten Venezianer bis auf etliche veränderte Arien recht ähnlich; es heißt im Vorwort: „Nel restante ti si presenta questo Drama nella medesima forma che Anni sono fu cantato in Venetia con tanto gradimento ed applauso di chi lo intese senza haverlo alterato in alcuna cosa toltane la mutatione di alcune ben poche Arie la poesia, e musica delle quali si è presa da altro Drama per servire all'angustia del tempo al bisogno della Scena ed al genio de' Recitanti“.

Danach dürfte man einverstanden sein, was Wotquenne ebenfalls annimmt, daß die römische Oper auch dem Perti angehört. Von ihr berichtet der von Ademollo herangezogene Zeitgenosse, daß sie von den vier in diesem Jahre gegebenen Opern: Giustino, Muzio, Clearco

*) Das TB der Bologneser Aufführung ist derartig verändert (auch in den Arien), daß man es nicht für die Oper Venedigs halten kann, weshalb Ricci mit seiner Angabe des Autors Perti unrecht haben dürfte.

**) Im *Brüsseler* TB der Aufführung von Bologna ist auch das Personenverzeichnis mit der Sängerbesetzung vorhanden.

und Nero die schönste war und daß sie so gefiel, daß man die Eintrittspreise bis aufs Dreifache steigerte. Dies würde erklären, warum im folgenden Jahre im Tordinona gleich drei Opern von Perti angenommen wurden. (Ademollo S. 192.)

Die 14 Arien des Bandes in *Neapel* sind mit der jener Zeit eigenen Leichtigkeit fast durchweg in DC-Form entworfen. In einer (II, 10) fällt auf, daß ihr MS noch das harmonische Verhältnis der mixolydischen Tonart*) enthält, obwohl die Vorbezeichnung lydisch ist. (Nb. 273.)

Massimo Puppieno.

Mit diesem sehr törichten Operntext aus der Feder des Aurelio Aureli — Es ist nach Galvani S. 47 sein vierundzwanzigster — in dem, während die Schlachten toben, abwechselnd die Mädchen in Mannskleidern und die Männer in Weiberkleidern herumlaufen, hat Pallavicino große Erfolge erzielt. Denn es heißt in „Glorie S. 102. Nr. 221“, daß das TB wiederholt gedruckt wurde. Von dieser Oper sind folgende Aufführungen bekannt: Venedig, S. Gio. e Paolo, 1685, TB: *BrC* und *MüSem*. Widmung datiert vom 25. Dez. 1684, von Aureli unterzeichnet. Bologna, Formagliari, 1692, 9. Jan. Vgl. Ricci, S. 369. — Noch 1718 wurde das Werk (umgearbeitet) in Rom gegeben, TB in *N*.

Dezember 1695 ist die Dichtung von Scarlatti in Neapel neu komponiert worden. Das TB zu dieser Aufführung habe ich in *N* gesehen. Komponist nicht genannt. Es ist dem Venezianer recht ähnlich, nur aus dem servo Gilbo ist eine Amme Irene gemacht, die Buffoszenen entsprechend geändert. 24 Nummern sind umgedichtet, 39 gleichgeblieben.

Leider konnte ich mir einen genauen Einblick in die Musik nicht verschaffen. Die Partitur liegt in *Monte-Cassino*. Außerdem in *Neapel* ein Arienband 33—5—39, in dem ich über Dent hinaus 33 Arien dieser Oper gefunden habe.

Ich kann nach flüchtiger Durchsicht nur sagen, daß in dieser Oper die Tonalität wieder abgerundet ist (D-Dur), was daher kommen mag, daß auch textlich die Schluß- mit der Anfangsszene sehr ähnlich ist. Beide Male wird das kaiserliche Paar, Massimo und Claudia, das inzwischen so unglückliche Schicksale erlebt, auf dem Thron prächtig gefeiert.

Der erste Akt enthält 15 DC-Arien und sechs in anderen Formen, darunter eine in zweiteiliger Instrumentalform, zwei in Seicentoform, eine ist ein Minuetto. Der zweite Akt hat 14 DC-Arien, darunter eine,

*) Siehe darüber u. S. 174.

die bogenförmig durch das zweimal gespielte Ritornell eingerahmt wird und vier andere Nummern, auch zwei Duette. In den dritten Akt fällt die begleitende Musik, die Scarlatti ausnahmsweise zu einem Bühnenvorgang geschrieben hat. Es ist der Auftritt des zu Tode verwundeten Massimino. Die dabei zu spielenden vier Takte hat Dent S. 43 mitgeteilt. Textlich ist hier der Tod einer Hauptperson auf der Bühne auffallend — ein für das Barocktheater seltener Fall!

Musikalisch bemerkenswert ist eine Sache am Schluß des ersten Aktes: Der Usurpator Massimino hat die als Schäferin verkleidete Claudia mit einer Arie „Ti vincerò coi baci...“ angeschmachet. Sie weist ihn mit der Arie „Non mi parlar d'amore“ ab. Das Gespräch geht dann noch rezitativisch weiter und schließt damit, daß Massimino sie nochmals versichert: „Ti vincerò coi baci“. Diese Worte sind nun aber keineswegs, wie man doch heute meinen sollte, in der Melodie der Arie gesetzt, sondern werden einfach rezitativisch vorgetragen. — Ein ähnlicher Fall ist in Scarlattis *Genuinda* II, 2: Zelone hat Rosalba im Wald getroffen und ihr von Liebe vorgeflunkert. Der Anfang der reizenden DC-Arie ist in Nb. 245 mitgeteilt. Nachdem er abgezogen, tritt der eigentliche Liebhaber Rosalbas auf, der, zum Zeichen, daß er die Worte Zelones eifersüchtig belauscht hat, diese vor sich hintrallert (im selben Nb.). Die Melodie bringt er aber ebenfalls nicht genau, sondern in anderer Lage und verändert. Der Barockmensch legt also auf die Ähnlichkeit der Worte mehr Wert als auf die der Melodien.

Weiter ist die Arie I, 15 „Sotto finta“ bemerkenswert. Sie ist nach Art eines Minuetto ($\frac{3}{8}$) komponiert, das sonst die Form hat:

m 8 T. Orchester.	} HS
m 8 T. Dasselbe vom Gesang wiederholt . . .	
n 8 T. Orchester.	} MS
n 8 T. Dasselbe vom Gesang wiederholt. . .	
m 8 T. Orchester.	} Rp
m 8 T. Dasselbe vom Gesang wiederholt . . .	

Hier ist nun der MS einfach eine Versetzung des Ganzen in die °D . Damit nun nicht alles sechsmal kommt, streicht Scarlatti die Orchestersätze des MS und der Rp bis auf ihre ersten zwei Takte. Dadurch haben MS und Rp nur je 10 statt 16 T.

Einen recht flüchtigen Eindruck macht die Oper dadurch, daß von allen Arien der ersten zwei Akte bloß 17 instrumentiert sind, und zwar:

6 mit vollem Quartett,
5 mit Violini uniti,
6 mit obligaten Instrumenten,

so daß die 22 BC-Nummern ein großes Übergewicht haben, während

wir doch bisher eine Zunahme der instrumentierten Arien bemerkt hatten. Bei einer Arie des zweiten Aktes „Se m'assistè la fortuna“ ist vorgeschrieben: „Violone e Leuto senza cembalo“.

Penelope la Casta.

Den Beweis der Echtheit dieser von Dent angezweifelte Oper und die Textbücher findet man oben S. 14.

Es ist die 60. Oper des Meisters. Croce (S. 203) nennt sie „una delle opere, che più incontrò a quel tempo il gusto del pubblico“. Wenn das richtig ist, so wäre es das Zeichen eines beispiellosen Tiefstandes dieses Geschmacks, von dem wir ja schon manches Pröbchen kennen. Denn eine größere Entfernung von jeder gesunden Behandlung des im Titel versprochenen Stoffes kann man sich wirklich nicht vorstellen*).

Nicht nur, daß von der homerischen Welt rein gar nichts übrig bleibt, als die zwei Namen Odysseus und Penelope, deren List mit dem berühmten Gewebe nicht einmal erwähnt wird und die hier keinen Sohn, sondern eine heiratslustige Tochter hat, so dreht sich die Haupthandlung weniger um dieses Ehepaar, als um das Glücklicherweise einer bei Penelope zu Besuch weilenden, zeitweise als Mann verkleideten Prinzessin von Memphis, die hier durch die Hilfe ihrer edlen Gönnerin die Liebe ihres treulosen Lutezio, der einer der zwei (!) Penelope bestürmenden Freier ist, wiedergewinnt. Der andere Freier heiratet die Tochter, da ihm die Mutter nicht beschieden ist**) und Odysseus, der bei seiner Heimkehr nach zehnjähriger Irrfahrt durch einen beim Fenster Penelopes herausfliegenden Brief schrecklich eifersüchtig geworden war, wird nun auch mit seiner treuen Gattin glücklich, als er erfährt, daß dieser konfliktzeugende Brief zugunsten der besagten Prinzessin geschrieben war.

Diese Handlung können wir Matteo Noris wirklich nicht zum Ruhme anrechnen, aber es wird schon stimmen, daß er den Geschmack des Publikums getroffen hat. Offenbar war der Vizekönig so begierig, dieses herrliche Stück auf seinem Theater zu sehen, daß Scarlatti einen Rekord an schneller Arienlieferung aufstellen mußte.

Nach dem S. 14 mitgeteilten Satz zeigt sich hier die fabelhaft schnelle Schöpferkraft Scarlattis in besonders hellem Licht. Es heißt dort, Scarlatti hätte die Umarbeitung der Oper „in wenigen Stunden, nicht etwa Tagen“ fertig gemacht. Noris hatte für Neapel, wie sich aus dem Vergleich der beiden Textbücher ergibt, 12 Arien und ein Duett umgedichtet. Mindestens diese Nummern muß also Scarlatti neu gesetzt haben. Nun zeigt sich aber, daß von den elf Arien Scarlattis aus Penelope, welche sich im Neapeler Band 33—5—39 vorfinden, nicht alle aus dem Bestande der veränderten geschöpft sind, sondern,

*) Welch ein Unterschied zu Monteverdis „Ritorno d'Ulisse in Patria“, der doch wenigstens streckenweise noch „homerischen Geist atmet“. Vgl. Chr. van den Borren. *Revue de l'université de Bruxelles* Nr. 3, 1925.

**) Um die Worte des Monostatos umzukehren.

daß einige auch noch auf alte unveränderte Texte gesetzt sind, ein Beweis, daß Scarlatti, auch dichterisch gleichgebliebene Arientexte neu vertont hat. Wieviel das sind, ist nicht festzustellen. Soll man aber den Worten des Argomento glauben, so wird die Leichtigkeit des Schaffens, die Burney*) rühmt, noch weit übertroffen. Scarlatti muß dann nicht, wie dort erzählt wird, bloß die Fähigkeit gehabt haben, in einem Tag eine ganze Kantate zu komponieren, sondern er hat da in jeder Stunde sogar mehrere Arien geschrieben. Daß diese keineswegs minderwertig sind, beweisen die vier von mir kopierten Stücke II, 6; I. 13, 16, 18 (Nb. 274—277). In der ersten (Nb. 274) muß die zweimalige Pause nach *nò, nò*, wonach der BC ein in die *D* modulierendes Echo darstellt, von großer Wirkung gewesen sein. Die letzten 3 Arien zeigen zugleich, in wie verschiedener Charakteristik der $12/8$ -Takt von unserem Meister verwendet werden konnte. In der dritten Arie (Nb. 276), die bereits eine deutliche Devise enthält, ist doch der Charakter des Rhythmus ein ganz anderer als in den zwei anderen Arien, die auch im $12/8$ -Takt stehen, sich aber viel deutlicher dem sogenannten Siziliano annähern. Die c-Moll-Arie (Nb. 275) zeigt tief schmerzlichen Ausdruck, besonders in den vielfachen Wiederholungen des eindringlichen Dreitonmotivs im BC, sowohl im HS wie im MS. Ihr vokales Hauptmotiv ist dasselbe wie das der Arie I, 18 (Nb. 277), nach Moll versetzt. In dieser könnte man vielleicht die etwas sorglose Deklamation in Takt 10 und 13 tadeln. Es ist außerdem merkwürdig, daß der HS in einen Ganzschluß der *D* ausläuft und die Haupttonart nur durch das Nachspiel wiederhergestellt wird, ein Fall, der auch in Pallavicinos *Amazone corsara* (Nb. 278) vorkommt. Die Arie gehört aber zu den für Neapel geänderten Texten. Man darf also nicht etwa vermuten, daß sie aus der Pallavicinoschen Oper herübergenommen worden sei und fälschlich in den Arienband sich verirrt hat.

Il Flavio Cuniberto.

Die Aufführung des Flavio Cuniberto in Rom 1696**) erwähnt Ademollo S. 192, ohne Scarlatti zu nennen. Er versetzt die Aufführung ins Teatro della Pace, während das TB (*N*) Capranica angibt. Der Dichter Matteo Noris ist auf dem Titel genannt. Überdies erfährt man aus der Vorrede, daß die Oper schon in Neapel, Mailand, Genua, Modena usw. aufgeführt ist. Die jetzige Fassung sei der von Livorno und Modena fast in allem gleich. Der Komponist aber bleibt im Dunkel. Er ist durch

*) Charles Burney, *A general history of music* IV. London 1789. S. 169.

**) Die Angabe bei Dent S. 208 (1698) ist ein Druckfehler.

die von Dent in *Oxford* eingesehene Partitur als Scarlatti festgestellt. In dieser Partitur hat man Scarlattis erste Komposition dieses Textes vor sich. (1702 hat er das Werk für Pratolino umgearbeitet.) Das gleiche in *BrC* liegende TB schreibt Wotquenne fälschlich dem Partenio zu. Dieser hatte es 1682 mit Wiederholung im Jahre 1687 für Venedig (S. Giov.-Crisost.) vertont*). Es gibt außerdem eine Oper gleichen Namens von Gabrieli; TB in *Mod* und *BoL*.

Die Arien, die mir zugänglich waren, stehen in einem Band der *Santini-Bibliothek* — S 2 = D 1 = 15 signiert — mit vielen Kantaten zusammengebunden. Sie sind zusammengefaßt unter der Aufschrift: „Scelta d'arie dell'opera intitolata Il Flavio Cunierto, novamente composta in musica dal Signor Alessandro Scarlatti per ordine dell'Altezza Serenissima di Ferdinando di Medici, gran Principe di Toscana e rappresentata nel teatro di Pratolino in quest' anno 1702“. Es sind 14 Arien, nicht 16, wie Dent S. 72 und S. 208 schreibt. Im Inhaltsverzeichnis des Manuskripts ist die siebente vergessen. Nach Dents Feststellung sind alle von der ersten Fassung verschieden. Sie tragen alle den Stempel der Spätperiode und bringen vor allem schon vielfach den Ausklang des MS senza cembalo, wobei nur die Violini uniti den Baß bilden. Siehe oben S. 62.

Die Namen der Sänger, denen die Arien zugeteilt waren, sind angegeben.

La Didone Delirante,

Von dieser Oper berichtet Dent in seinem Hauptwerk nichts. Die einzige Bemerkung ist im Verzeichnis S. 207: „La Didone Delirante. Fragments: *N* (Naples, 1695 or 1696)“. In seinem Aufsatz „The Operas of Alessandro Scarlatti“ (SIMG November 1902) zeigt er Vertrauen in die Echtheit der *Neapeler* Fragmente, führt den Satz aus dem Vorwort des Emireno-Textbuches an und vermutet aus diesem die Aufführung der Oper in einem der angeführten Jahre. Der Satz heißt: „Sotto gl'occhi benignissimi di V. E. in poco tempo in questo teatro ha riacquistato il senno Didone Delirante, si è pentito del suo genio tiranno Commodo Antonino, ha trionfato Camilla, resta hora che il Consiglio dell'Ombra, titolo della presente opera, renda luce della stimatissima protettione...“ Nach diesem Satze, im Karneval 1697 geschrieben, ist es nun ausgeschlossen, die Didone ins Jahr 1695 zu setzen, heißt es doch von den 4 Opern „in poco tempo“. Es sind also einfach die 4 Opern der Saison gemeint — genau so wie im TB der Penelope vom Winter vorher auf die 2 vorhergegangenen Opern

*) Nach Galvani S. 123 u. 125 und Glorie Nr. 192 u. 244. Vgl. auch oben die Anmerkg. S. 26.

Nerone und Massimo angespielt ist. Die Reihe Dido, Commodo, Camilla, Emireno muß also nach der Penelope (Karneval 1696) gegeben worden sein. Da auch das Datum des Commodo (nach Croce, S. 207: 18. November 1696) feststeht, so ist die Dido unzweideutig ins Jahr 1696 zu setzen.

Die Dichtung ist vorher von Pallavicino für Venedig (S. Gio. e Paolo) 1686 komponiert*) worden. Der Dichter Antonio Franceschi ist auf dem Titel des Textbuches Venedig genannt, der Komponist im Vorwort. Das TB liegt in *BrC***) und in *Mod*. Fétis Verwechslung dieses Werkes mit der Dichtung von Metastasio „Didone abbandonata“, die erst 1724 erscheint, hat schon Dent in seinem Aufsatz festgestellt.

Ich habe in *N* 2 Arienbände gesehen. Der eine 33—3—15 ist bezeichnet: „Ariette della Didone“, der andere 34—6—33 enthält „Scelta d'ariettine della Didone delirante“ und Cantaten Bononcinis und Mancinis.

Der erste Band enthält 30 Arien und 1 Duett, der zweite 20 Arien. Von diesen sind 15 in beiden Bänden dieselben, so daß uns also beide Bände zusammen mit 36 verschiedenen Nummern bekannt machen.

Kein Arienanfang dieser Bände stimmt mit denen des Venezianer Textbuches überein, Beweis genug, daß eine Umarbeitung vorliegt und daß die Neapeler Arien nicht von Pallavicino, sondern von Scarlatti sind. Ein TB der Neapeler Aufführung ist leider nicht erhalten.

Ein Urteil über diese Arien darf man nicht fällen, da die Begleitung bis auf den BC vielfach ausgelassen sein kann, was auch in der mitgeteilten Arie der Fall zu sein scheint — siehe die leeren Stellen (Nb. 279).

Die Arien zeigen großes Erweiterungsbestreben. Überall wird auch bei ausgedehnter Textgebung sowohl der ganze Text des HS, wie der des MS zweimal, manchmal sogar dreimal vollständig durchkomponiert, wobei es zu mannigfaltigen Kadenzen kommt. Die klare DC-Form ist natürlich vorherrschend. Nur in einer Arie endet der HS in der *D*-Tonart, so daß die Rp eine Veränderung erfahren muß, eine andere Arie ist zweiteilig mit der merkwürdigen Modulation I. Teil: c—B, II. Teil: B—c; eine dritte ist in Form des Minuettos; und eine vierte (Nb. 279) in einer ganz eigentümlichen riesigen Erweiterung der Seicentoform geschrieben, wobei in den Nachsatz und in den neuen Codateil die ersten Worte des Vordersatzes wieder aufgenommen werden, so daß sich (aber nur textlich) doch eine Art DC ergibt. Die Form ist:

*) Galvani S. 47 und Glorie Nr. 229.

**) Wotquenne (S. 57) hält daher gelegentlich des oben angeführten Satzes aus dem Emireno-TB auch die Neapeler Dido für Pallavicinos Werk. Den Commodo schreibt er ohne Grund dem Scarlatti zu. Camilla bleibt auch bei ihm dem Bononcini.

e: M 25 (St. 6 | + | St. 7 G | + | Abg. 12 e)

N 10 a

N (mit Einschiebung) 14 a

Coda I. 6 e

Coda II. 9 e

Sehr eindrucksvoll ist der verminderte Septakkord in Takt 34 und 48 mit f'' in der Oberstimme. Das f'' im Takt 50 ist nicht ebenfalls als verminderte Sept zu deuten, sondern zu einem neapolitanischen Sextakkord zu ergänzen.

L'Emireno ovvero il consiglio dell'ombra.

Emireno war die vierte der im Winter 1696/97 gegebenen Opern, wie aus dem Vorwort Serinos im TB hervorgeht. Siehe la Didone delirante (S. 152).

Als Dichter erscheint zum ersten Male Francesco Maria Paglia, der später auch den Prigioniero fortunato liefert.

Eine vollständige Partitur ist nicht erhalten. Wir haben nur einen Arienband 34—6—35 in N [den Dent nicht angegeben hat], mit 32 Arien und einem Duett (alle Arien DC) und die Scene buffe in *Drd*, B 753, Blatt 30. Hier feiert die komische Ader Scarlattis, die sich in seinen ersten Werken etwas mühsam angelassen hatte, Triumphe. Sie nähert sich stark dem Burlesken, das, wie ich in einem besonderen Aufsatz zeigen will, im Carlo, rè d'Allemagna besonders drastisch zum Ausdruck kommt.

Im Emireno fällt ein köstliches (Nb. 280) Duett auf, in welchem Morasso, der Buffo, der ihn bestürmenden Alten immer nur abwechselnd mit „Signora nò, Signora sì“ antwortet, worauf stets ein Lauf im BC herabstürzt, der vielleicht den jedesmaligen Fluchtversuch des Bedrängten illustriert. Die Reprise nimmt eine andere Wendung, verschnellert Frage und Antwort, so daß Morasso schließlich nur noch abwechselnd „no! sì! no! sì!“ herausbringt, bis endlich beide auf dem Ton C ohne Begleitung die ewige Textwiederholung herunterschnattern, die der Komponist mit der Angabe abbricht: „cantino così — sinche li piacerà“. Es ist anzunehmen, daß die Sänger hier allmählich vollständig in den Sprechton übergegangen sind, ein Fall, der auch bei anderen Komponisten der Zeit beobachtet wird. — Auch ein zweites Duett bricht im Zank schließlich ohne weitere Notierung ab mit der Bemerkung „sin che vorrà“. Darin singt (Nb. 281) auf dem Höhepunkt des Streites ein Partner immer einfach: „do re mi fa sol la“, um den anderen schnatternden Teil nicht zu hören. — Auch sonst gibt es eine Fülle köstlicher Einfälle, die aufzuzählen hier der Raum fehlt.

Wir sehen hier also eine starke Ausbildung grotesker Komik, die

Scarlatti in seinen ersten Werken geradezu vermieden hatte. Sie war kein ursprüngliches Talent, sondern anerzogen, aber dann mit großer Virtuosität geübt.

Ernste Arien aus der *Neapeler* Sammlung herauszuziehen ist eine gewagte Sache nach der S. 9 gemachten Bemerkung. Augenscheinlich fehlt bei vielen Arien, die mit BC allein fast unverständlich sind, die Quartettbegleitung. Man darf also aus diesen Vorlagen keine Schlüsse ziehen.

L'Ajace.

Die Oper L'Ajace, die Florimo*) erwähnt, bezweifelt Dent. In *BrC* (S. Wotquenne, S. 7) befindet sich das TB der römischen Aufführung von 1697 — Capranica, Dichter Abb. d'Averara. — Darin wird gesagt, daß die Oper vor 3 Jahren, also 1694, in Mailand einen „indibile applauso“ gehabt habe. Jetzt erscheine sie zum zweitenmal. Dies stimmt mit Allacci überein (col. 18), der 1694 eine Aufführung des Ajace in Mailand bucht. Ademollo zitiert die Aufführung von Rom, ohne Autoren zu nennen. Als Komponist nimmt Wotquenne Scarlatti an, infolge von Florimos Nachricht über den *Neapeler* Arienband.

Ich habe ein TB (*Mod*) gefunden, welches die Aufführung einer Oper dieses Namens in Neapel 1697 bezeugt. Es ist der Vizekönigin gewidmet und dem „cortese lettore“ wird berichtet, daß das Drama in Mailand und Rom sehr applaudiert worden sei. Es erscheine jetzt verändert; aus der Figur der Zelta vecchia sei eine giovinetta gemacht, beinahe alle Arien seien verändert und einige komische Szenen hinzugefügt. Komponist ist nicht genannt. Das TB Napoli 1697 liegt auch in *Wash*. Der dortige Katalog enthält den merkwürdigen Satz: „Schatz records as composers Carlo Amb. Lonati and Paolo Magni.“ Worauf diese Vermutung beruht, gibt Sonneck nicht an.

Das TB Rom 1697 (*BrC*), bei Vernacci gedruckt, ist gewidmet „alla celebre adunanza degli Arcadi“. Schon hier findet sich die gleiche Bemerkung über die Veränderung der Zelta in die Lidia „damigiella giovinetta“, wie im TB Napoli 1697 (*Mod*). Aber dort ist es ein ganz anderes Libretto. Wenn auch der Gang der Handlung übereinstimmt und der größte Teil der Rezitative gleich ist (Wortänderungen aber überall), so sind doch alle Arien beinahe vollständig anders. Im ersten Akt ist nur eine gleich, die Arie I. 14: „La vedrai quando al tuo piede“. Die Angabe des Neapeler TB (*Mod*), daß fast „alle Arien geändert seien“, stimmt also vollkommen. Auch die Buffoszenen enthalten zwar schon die Lidia, sind aber gänzlich anders in Rezitativ und Nummern.

Bezeichnend ist, daß im römischen TB (*BrC*) manchmal als Druckfehler der Name Zelta statt Lidia stehengeblieben ist, ein Zeichen, daß

*) Florimo IV. tom. II. S. 168.

es stellenweise nach der Mailänder Vorlage ohne viel Sorgfalt nachgedruckt worden ist.

Da sich das Neapeler TB (*Mod*) auf die Mailänder und römische Aufführung bezieht, und letztere frühestens im Karneval 1697 stattgefunden hat, so ist anzunehmen, daß die Oper erst im Spätkarneval oder Herbst 1697 nach Neapel kam.

Das Neapeler TB (*Mod*) stimmt nun überein mit der in *Drd* liegenden Partitur, die auf dem ersten Blatt die Worte zeigt: „L'AJace del Sign. Franc. Gasparini“. Die Arien des Textbuches stimmen aber auch überein mit dem in *N* liegenden Arienband 33—3—16, welcher unter dem handschriftlichen Titel: „Ajace, opera del Sig. Al. Scarlatti“ 38 Arien und ein Duett enthält. Diese Nummern stimmen überdies genau mit den Nummern der Dresdener Partitur überein. Nur eine einzige Arie ist im *Neapeler* Band, die nicht in der *Dresdener* Partitur vorkommt (Morirò, morirò, ma sempre amante). Hingegen sind in dieser ca. 22 Arien, ein Duett, 2 Accompagnato-Rezitative, 1 Schlußensemble, welche im Arienband nicht enthalten sind. Die ganze Oper besteht so aus der üblichen Zahl von fast 60 Nummern. Der Band zeigt eine recht flüchtige Abschrift, denn vielfach ist die Quartettbegleitung auf 1—2 Violinstimmen reduziert, oft sogar ganz weggelassen, so daß wir in *Neapel* fast lauter scheinbare BC-Arien vor uns haben.

Die *Dresdener* Partitur zeigt sich äußerlich als ein merkwürdiges Sammelsurium verschiedener Schrifttypen, unter denen auch derjenige vorzukommen scheint, der mir im flüchtigen Autograph einer Scarlattikantate durch Prof. Guido Pannain bekannt geworden ist. Zwischen durch aber sind mehrere Kopistenschriften deutlich erkennbar.

Szenisch hat die weibliche Komikerin den Namen Lydia und erklärt sich als Tochter der Amme Zelta, von der manchmal erzählt wird. Lydias Liebeszenen mit dem Baßbuffo Gilbo sind voll neckischen Humors, so daß es keinem Zweifel unterliegt, daß

1. die *Dresdener* Partitur der Neapeler Aufführung von 1697 entstammt,
2. der Arienband und die *Dresdener* Partitur dasselbe Werk bedeuten.

Es muß also unbedingt eine handschriftliche Angabe (Gasparini oder Scarlatti) falsch sein. Von vornherein kann nicht entschieden werden, welcher Kopist sich geirrt hat, denn man kann der einen Angabe genau so viel Wahrscheinlichkeit zusprechen wie der andern.

Daß die Scene buffe des *Dresdener* Sammelbandes Mus. C. B. 753, die wörtlich mit denen der vollständigen Oper übereinstimmen, auch mit Gasparini gezeichnet sind, gibt der Autorschaft Gasparinis wohl mehr Wahrscheinlichkeit. Indessen kann ja der eventuelle Fehler von einem und demselben Kopisten oder Bibliothekar herrühren.

Zur Klärung müßten also innere Gründe herangezogen werden. Dies kann aber erst erfolgen, wenn die Stilmomente der Scarlattischen Oper (aus sicheren Werken Scarlattis abgeleitet) und die der Gasparinischen Muse einwandfrei feststehen und daraufhin die Oper *Ajace* untersucht wird. Jedenfalls dürfen wir keine Stilmomente weder für den einen noch für den andern Komponisten aus dieser Oper ziehen.

Zu bemerken ist, daß alle vorhandenen Arien DC haben mit nur 3 Ausnahmen. Ostinato nur im HS einer Arie.

Will man eine Hypothese zur Lösung dieses Rätsels aufstellen, so wäre vielleicht folgende annehmbar: Der *Ajace* von Mailand und Rom war von Gasparini, die Änderung für Neapel (alles was oben angeführt ist) von Scarlatti. Der Dresdener Kopist wußte vom ursprünglichen Autor. Er konnte ja die Nachricht von Quantz bekommen haben, der 1724 sechs Monate bei Gasparini Unterricht genommen hatte. So hat er auf die Neapeler Partitur den Namen Gasparini gesetzt. Ist diese Hypothese falsch, so würde sich die traurige Entdeckung ergeben, daß Scarlatti in Neapel sich mit fremden Federn geschmückt haben muß; vielleicht indes mit Einverständnis Gasparinis, dem er befreundet war, hatte er ihm doch seinen Sohn zum Unterricht anvertraut.

La donna ancora è fedele.

In der Vorrede zu „Gli Equivoci nel sembiante“ fanden wir den Satz, daß in Rom, wo bisher nur große tragische Opern gefallen hätten, jetzt der Geschmack geweckt sei für Sachen wie das köstliche Werk „La donna ancora è fedele“. Es wird da (1679) auf die Oper des Abbé Dom. Fil. Contini angespielt, welche Pasquini 1676 mit Erfolg vertont hatte und die dem D. Lorenzo Colonna gewidmet war. Seine Partitur und das TB sind in *Mod* einzusehen. 1680 wurde nun dieselbe Dichtung mit wenig Änderungen in Macerata*) nochmals gegeben. Im TB (*N***), welches den Komponisten nicht nennt, wird gesagt, daß Monsignore Giov. Batt. Rubini, governatore generale della Marca, dem das Werk am 17. Febr. 1680 von Piccini gewidmet ist, es prächtig neu inszenieren ließ — „ha saputo preparargli accompagnamenti reali per farla pom-

*) Macerata: Provinz und Stadt bei Ancona, zum Kirchenstaat gehörend, Bischofsitz. Die Buchhandlung heißt: Piccini Rom und Macerata. Das Lustschloß des Gouverneurs war Monte Filottrano, wo 1680 auch die *Equivoci* aufgeführt wurden (TB in *BrC*).

**) Dieses Exemplar (1680) erwähnt Bonaventura, der sonst das TB von 1676 (Pasquini) und das von 1698 (Scarlatti) kennt, nicht, jedenfalls in der Meinung, daß es, (von der *Neapeler* Bibliothek mit Scarlatti bezeichnet) dasselbe sei, wie das in *Brüssel* liegende von 1698, das sicher Scarlatti angehört. Es wäre gerade interessant gewesen, von einem Pasquiniforscher zu erfahren, ob Pasquinis Musik seiner Meinung nach in Macerata wiederholt worden ist.

posamente comparir su le scene . . .“ Dieser Satz läßt die Deutung zu, daß Rubini auch eine neue Musik zu der Oper schreiben ließ, denn dies gehörte zu einer königlich-pompösen Neuinszenierung*). Man darf hierbei an Scarlatti denken, der ja durch die *Equivoci* (1679) und „*Honestà*“ (1680) plötzlich berühmt geworden war, und durch die erste Oper mit dem Dichter in Berührung gekommen sein muß. Dies scheint auch die *Neapeler* Bibliothek angenommen zu haben, die handschriftlich auf dem Titel vermerkt hat „musica del Alessandro Scarlatti“.

Indes ist das bloße Vermutung. Ebenso gut konnte auch Pasquinis Musik dort wiederholt worden sein.

Jedenfalls sind die erhaltenen Überreste der Scarlattischen Musik, die ich alle gesehen habe**) nicht aus der Frühzeit Scarlattis, sondern stammen entschieden von der Aufführung des Werkes in Neapel 1698, die weder Florimo noch Croce erwähnt. Das TB von 1698 ist ohne Nennung des Komponisten in *BrC* erhalten. Hier ist wohl die Handlung genau dieselbe wie 1676 und 1680; auch sind 24 Nummern unverändert geblieben, aber etliche rezitativische Stellen sind geändert und ca. 30 Nummern umgedichtet. Aus den Römischen Kavalieren sind Neapolitaner geworden; der ursprüngliche Schauplatz Tusculum ist verschwunden.

Auch die Arien, die textlich mit der Fassung 1680 gleich sind, zeigen in der Komposition den ausgereiften Künstler von 1698, so daß also, wenn Scarlatti wirklich auch schon 1680 das Werk vertont hätte, eine vollständige Umarbeitung des Werkes vorliegen müßte. Die Buffoszenen stimmen Wort für Wort mit dem TB 1698 überein.

Ich glaube als wahrscheinlicher hinstellen zu dürfen, daß in Macerata doch die Pasquinische Musik wiederholt wurde. Freilich bezieht sich der *Neapeler Impresario* Serino auf das TB von 1680, wenn er in der Widmung sagt: „La donna fedele che tra le delizie del Tusculo passò felicemente i suoi giorni, è giunta (con qualche diversità de suoi primi adornamenti per vestire all' usanza) nella parte più amena di questa città: Io ardisco di ricomandarla . . .“

Es ist sehr bemerkenswert, daß die Intermezzi ernster Natur sind.

Eine vollständige Partitur zu dieser hübschen Oper gibt es leider nicht. Der *Schweriner* Band enthält 17 Arien, der (Dent unbekannte) *Neapeler* Band enthält 43 Arien und 6 Duette, die *Dresdener* Scene buffe 18 Nummern mit den sie umgebenden Rezitativen. Die meisten Nummern von *Schw* und *Drd* sind auch im *Neapeler* Band enthalten, bis auf 2 Arien in *Schw* und 4 Nummern in *Drd*, so daß also im ganzen 55 Nummern dieser Oper erhalten sind.

Diese Musik trägt nicht den Stempel von Scarlattis Frühzeit, so daß sie nicht in den Rahmen meiner Untersuchungen fällt. Aber ein

*) Auch sind im TB Intermedie hinzugefügt, die 1676 fehlen.

**) Arienbände *Schw* und *N*, Scene buffe in *Drd*.

Punkt ist zu besprechen, dessen Erledigung mir für die Anschauung einer ganzen Gruppe von Arien des 17. Jahrhunderts wichtig zu sein scheint. Dent sagt S. 147, der Fall, daß Scarlatti ein Siziliano als solches bezeichne, käme nur zweimal vor. Einmal in der Kantate „Una beltà ch'eguale“, deren Arie „Bella se voi“ er mitteilt (S. 148) das andere Mal in der Oper „La donna . . .“ in der Arie „Non mi tradir mai più“. Diese Arie ist im *Neapeler* Band nur mit dem Text der 2. Strophe „Non paventar di me“ enthalten, mit beiden Texten aber in der *Schweriner* Handschrift. Dasselbst steht aber nicht darüber „Alla Siziliana“, sondern: „Aria, detta la Siziliana“. Ich teile sie als Ergänzung zu Dent vollständig mit (Nb. 285). — Daß das Wesen des Siziliano nicht im bloßen Vorhandensein des $12/8$ -Taktes liegt, ist klar, wenn man gesehen hat, in welch verschiedenen Zeitmaßen diese Taktart vorkommt und welch verschiedenen Charakter sie zeigt. Vor allem ist der gigueartige $12/8$ -Takt wesentlich verschieden von dem mehr schwebend einerschreitenden im Andantetempo. — In unserer Zeit hat man sich gewöhnt, das Charakteristische des Siziliano in den punktierten Rhythmen zu sehen, wie sie uns aus Bachs Hirtenmusik und der h-Moll-Arie „Erbarme dich mein“ bekannt sind. Demgegenüber muß nun aber festgestellt werden, daß in der von Dent mitgeteilten Arie kein einziges punktiertes Achtel vorkommt, sondern nur Wechsel von Vierteln und Achteln oder gleichmäßige Achtel. Auch die Arie aus der Donna bringt den punktierten Rhythmus nur im ersten Takt und in den Kadenzen. Auch das gemäßigte Tempo, in dem wir heute die Sizilianos nehmen, kann kaum das entscheidende Merkmal sein, da die Arie Allegro überschrieben ist. Dent sieht es einzig in der Harmonik, in der häufigen Verwendung des neapolitanischen Sextakkordes. Ich glaube, daß die Entscheidung erst gefällt werden kann, wenn man über das Wesen des Tanzes, dem diese Form entnommen sein muß, genau Bescheid weiß. Sein wesentliches Merkmal scheint die Eurhythmie in der Zusammenfassung von vier $3/8$ -Takten zu sein.

Daß der Gedanke an den Tanz bei der Bezeichnung noch wach war, wird dadurch bewiesen, daß im *Schweriner* Band hinter der Arie „detta la Siziliana“ eine folgt, welche überschrieben ist: „Aria, detta la Biscaina“, ebenfalls Allegro, aber im $4/4$ -Takt gehend. Übrigens ein köstliches Stückchen: 2 Takte werden vom Orchester gebracht, vom Sänger dann unverändert wiederholt und endlich von beiden in Nachahmung zusammen vorgetragen. Dasselbe Spiel wird dann mit einem doppelt so langen Abschnitt getrieben. Ich teile auch die Biscaina in Nb. 286 mit. Sicher sollte durch die Zusammenstellung im Arienband auf die verschiedenen Tanzcharaktere aufmerksam gemacht werden.

2 Arien im *Neapeler* Band könnten vielleicht die Vermutung aufkommen lassen, daß sie einer früheren Zeit, keinesfalls aber schon dem

Jahre 1680 angehören: Nb. 288 und 287. Das letztere Lied, welches Florinda hinter der Szene anstimmt, und dessen Text im Libretto öfter refrainartig wiederkehrt, ist von Scarlatti auffallend breit angelegt. Pasquini hat über diese Worte gar keine Arie gesetzt, sondern jedesmal nur 5—6 Ariostakte in $\frac{3}{2}$. Die Stelle erscheint in der 2. Szene 3 mal als Kehrreim und dann am Schluß der 5. Szene nochmals*). Da dürfte Pasquini dem dramatischen Vorgang besser gerecht geworden sein als Scarlatti mit seiner langen, freilich sehr hübschen und durch die Anordnung der Glieder im MS beinahe zur „vollkommenen Bogenform“ werdenden Da-capo-Arie.

Schlußbetrachtung.

Wir haben nunmehr auf weitere 9 Opern, die dem von uns empfundenen Endpunkt der Jugendperiode unseres Meisters (Pirro e Demetrio) folgen, einen flüchtigen Blick geworfen. Dabei ist klar geworden, daß vom Pirro ab eine gewisse Gleichmäßigkeit im Stil erreicht ist. Seine wesentlichen Punkte habe ich S. 144 zusammengefaßt.

So sind wir bis in die Zeit der *Caduta dei Decemviri* gelangt. Der erstaunlich reichen Melodienfülle dieser Oper gerecht zu werden, bedürfte es einer eigenen Arbeit. Hier ist nichts mehr von Jugendstil, auch nicht der leiseste Übergang mehr, alles höchste Meisterschaft. Auch der gewissenhafteste Betrachter kann dieses Werk nicht mehr zur Jugendzeit rechnen. Es müßte vielmehr der Mittelpunkt einer Arbeit über Scarlattis Meisteropern werden. Hiermit können wir also unser Thema endgültig abschließen. Ich hatte nur noch auf die „*Donna ancora è fedele*“ einzugehen, obgleich sie später ist als die *Caduta*, weil uns ihr Titel in der frühesten Jugendzeit Scarlattis begegnet war, und durch eine Betrachtung wenigstens obenhin bewiesen werden mußte, daß ihre Musiküberreste nicht aus der Jugendzeit stammen.

Wir haben in den letzten Opern immer mehr die Devise sich entwickeln sehen, die mit dem textlichen Worte, immer zugleich Ankündigung des musikalischen Motives war**). Erst in der Spätzeit macht sich die Devise von der nachfolgenden Musik ganz frei. Sie wird in einem tempofreien Takt vorangestellt und fordert in ihrer nichts-sagenden Gestalt eine Improvisation des Sängers förmlich heraus. Es verwischt sich da der auf die Musik vorbereitende Charakter der Devise. Sie ist nur noch da, Spannung zu erwecken, ja diese sogar durch eine

*) Bei Bonaventura S. 172 abgedruckt.

**) Bei Pasquini ist die Devise nach Bonaventura (a. a. O. S. 120, 124) sehr häufig. Der Verf. sagt aber nicht, ob es sich um Alters- oder Jugendwerke handelt. Außerdem verhindert die zwiespältige Definition des Wortes einen klaren Einblick.

Gegensätzlichkeit zur folgenden Musik zu erhöhen*). Die tempofreie Devise, die als Altersmerkmal gilt, fängt schon in dieser Zeit der Meisterschaft an, stellenweise aufzutreten**). Ich möchte das an drei Beispielen beweisen, die auch noch eine gewisse Verschiedenheit im Typus zeigen:

1. Die Devise in Nb. 282 (*Caduta dei Decemviri* I. 13) hat doch noch musikalische Beziehung zum folgenden Motiv. Sie ist gleichsam das Gerippe des Kopfhemas, welches sich als eine Figuration der Devise verstehen läßt.

2. In Nb. 283 (*Prigioniero Fortunato* I. 4) sehen wir die Ornamentik der gänzlich freien Devise von Scarlatti ausgeschrieben.

3. Im Nb. 284 (*L'Ajace*) ist sie recht deutlich zur Ausschmückung für den Sänger hingestellt.

So kündigen sich also in der Periode von Scarlattis Mannesalter bereits Elemente an, die in der Altersepoche stark hervorstechen und welche beweisen, daß diese Werke keineswegs mehr zu den Frühopern gezählt werden dürfen.

*) Siehe über die „kontrastierende Devise“ Riemann Hdb. d. MG. II, 2, S. 487.

**) Eine Vorahnung begegnete uns sogar schon in der *Statira*. III, 2 (Nb. 231).

11 Alessandro Scarlattis Jugendoper.

Ergebnisse.

Die Wurzeln von Scarlattis Opernstil.

Die Wurzeln von eines Tonsetzers Stil sucht man gewöhnlich zuerst in der Überlieferung, die ihm seine Lehrer geben. Bei Scarlatti vermutete man früher, als man Neapel für seinen Geburtsort hielt, infolge eines einfachen Schlusses hauptsächlich den Unterricht Provenzales. Einer Nachricht von Quantz zufolge, die sich schon in Gerbers Lexikon (1790) ohne Quellenangabe findet, wurde dann als sein Hauptlehrer Carissimi genannt.

Dent hat (S. 8) den Unterricht Provenzales als gänzlich unwahrscheinlich abgetan, da keinerlei Beziehungen Scarlattis zu Neapel vor 1684 nachzuweisen wären*). Daß diese erst durch die Ernennung des Vizekönigs del Carpio, der vorher in Rom lebte, geknüpft worden sind, dürfte nach meinen Ausführungen S. 91 nur noch wahrscheinlicher geworden sein. Trotz Dents Beweisführung ist in die Musikgeschichte Naumanns, der nur Carissimi genannt hatte, bei der Umarbeitung des Werkes durch Schmitz die Lehrerschaft Provenzales aufgenommen**). Auch in seiner Geschichte der Kantate (S. 125) nennt er Scarlatti einen Schüler dieses Meisters. Auch Dommer-Schering hält trotz Dent an „Provenzale und Carissimi“ fest. Ich neige zur Ansicht Dents***), daß

*) Allerdings hat sich nach Croce S. 183 ein Herzog von Maddaloni in Neapel Scarlattis Erstlingsoper privatim vorspielen lassen (1680). Unter den Taufpaten von Scarlattis Sohn Domenico (1685) befindet sich nach Prota-Giurleo (a. a. O. S. 33) Domenico Marzio Carafa, Duca di Maddaloni. Dies dürfte also der Herr sein, der sich schon lange für Alessandro interessiert hat. Auch als Taufpatin von Scarlattis Tochter Catarina (1690) erscheint „Emilia Carafa, Duchessa di Madalune“ (S. 37). Als Trauzeugen von Anna Maria (1699) und von Tommaso Scarlatti (1701) figurieren noch andere Mitglieder des Hauses Carafa, aber ohne den Beinamen Maddaloni.

**) Beiläufig bemerkt hat in dieser Umarbeitung Schmitz das Geburtsdatum Scarlattis dankenswert korrigiert (S. 312), läßt aber auf S. 315 den „76jährigen Greis“ stehen.

***) Während des Druckes meiner Arbeit erschien eine kleine Schrift: Ulisse Prota-Giurleo: Alessandro Scarlatti „il Palermitano“, Neapel 1926 im Selbstverlag. Diese aufsehenerregende Studie, die eine Anzahl der wichtigsten Dokumente zutage fördert, beweist, daß Scarlatti nicht in Trapani, sondern in Palermo geboren sei, womit gegenüber der vagen von Fétis und Florimo erzählten, nicht mehr nachprüfbaren Angabe („da Trapani“) die Angabe der „Arcadia“ bestätigt wird. Im übrigen geht daraus hervor, daß Alessandro und seine Schwestern Anna-Maria und Melchiorra ungefähr 1672–82 in Rom gelebt haben. Meine Ausführungen sind also durch diese Entdeckungen wunderbar bestätigt worden.

Scarlatti anfangs gar nichts mit Neapel zu tun hatte. Wohl gehörte sein Geburtsland zu diesem Königreiche und es wäre höchst natürlich, wenn sich die Talente des Landes zur Ausbildung nach ihrer Hauptstadt gewendet hätten. Ebenso natürlich können sich die Augen gläubiger Katholiken aber auch direkt nach der Papststadt gerichtet haben und wenn jemand damals einen so außerordentlich musikalischen Sohn hatte, daß ihm die heimische Erziehung nicht genügte, so lag es doch in jener Zeit, wo die Musik noch vielmehr mit der Kirche verknüpft war, als heute, sogar näher, diese höhere Ausbildung an der geweihten Stätte, an der Quelle aller kirchenmusikalischen Kunst zu suchen, um die es sich doch für den Vater sicher vor allem handeln mußte. Zudem finden wir schon 1679 auch Alessandros Schwester, die sich zur Sängerin ausbilden ließ, in Rom erwähnt (Ademollo, S. 157 nach den Avisi vom 15. II. 1679). Der Vater dürfte also gleich beide Kinder*) dort untergebracht haben, oder ist vielleicht selbst deshalb übersiedelt. Jedenfalls war dem Sohn das Aufblicken zum Papste von Jugend an eingeimpft, denn Scarlatti hat sein ganzes Leben lang immer Beziehungen zu den Höchsten des Kirchenstaates gesucht und gefunden. Dies zeigen die Widmungen seiner Opern an die Verwandten der jeweiligen Papstfamilien bis ins späte Alter hinein, das bekundet die eigenhändige Reinschrift der für den Vizekanzler Pietro Ottoboni 1706 bestimmten Messe — ein wahres Muster kalligraphischer Mühe (*RVat.* Ott. 3393), — das beweist endlich die Erscheinung, daß Scarlattis Tätigkeit, auch als er in Neapel war, eigentlich immer in Rom verankert blieb: In Neapel lieferte er Brotarbeit, für Rom schrieb er *Figlio delle selve*, *Statira*, *Rosaura*, *Teodora Augusta*, *Gerone*, *Flavio Cuniberto* und im Alter den *Ciro*, *Telemaco*, *Marco Attilio Regolo*, *Griselda* und die Umarbeitungen des *Turno Aricino* und *Tito Sempronio Gracco*, endlich *La virtù negli amori* für den Amtsantritt des Papstes selbst.

Der einzige Punkt, durch den Zweifel auftauchen können, ob wirklich Carissimi der Lehrer Scarlattis war — an sich sehe ich nicht den mindesten Grund, Quantz der Unwahrheit zu zeihen — ist der, daß Carissimi schon 1674 gestorben ist. Scarlatti muß also schon als Knabe nach Rom gekommen sein und hat seinen alten Lehrer mit 15 Jahren verloren. Hiernach nun Provenzale einzuschieben, ist noch unwahrscheinlicher als die umgekehrte Hypothese, da wir Scarlatti 1679 ganz bestimmt in Rom wissen. Wenn nun Riemann**), der ebenfalls an Provenzale, aber auch an Carissimi, zweifelt, Ercole Bernabei, den Lehrer Steffanis, auch für Scarlatti vermutet, so ist damit nichts gewonnen, da dieser ja ebenfalls im Jahre 1674 Rom verlassen hat. Daß

*) Nach Prota-Giurleo's neuen Entdeckungen waren es sogar drei.

**) Vgl. Riemann, Handbuch d. MG.² II,2, S. 486.

aber Alessandro gerade von seinem 15.—19. Jahre nicht sollte studiert haben, ist kaum glaublich.

Aus inneren Gründen — vor allem wegen der verwandten Handhabung der von mir sogenannten „Seicento-Arie“ — glaube ich wiederholt auf Bernardo Pasquini hinweisen zu sollen, Gedankengänge, denen ich jedoch nicht früher folgen kann, bevor nicht das Buch von Bonaventura über diesen Meister, das schon lange gedruckt sein soll, vom Verleger auch auf den Markt gebracht ist*).

Einflüsse, die der Lehrer dem Schüler gibt, sind indessen bei der Oper niemals irgendwie gleichwertig mit den Eindrücken, die ein junger Mann durch das Anhören von Opern selbst erhält. Was ist alles Lehren auf dem Papier und alles Beibringen von Satzkunst gegen die jauchzende Begeisterung, in die ein Jüngling beim Erleben der ersten Opern gerät! Keinen jungen Komponisten wird es geben, der nicht lieber das Gehörte, das ihn Tag und Nacht verfolgt, nachahmte, als sich den Regeln seines Lehrers zu unterwerfen. Eher reißt eine gehörte Oper den Anfänger aus den Armen des Lehrers als umgekehrt. — Es ist daher viel wichtiger, die Wurzeln von Scarlattis Frühstil in den Operneindrücken zu suchen, die er sich in seiner Lehrzeit verschaffen konnte. Leider sind die Kenntnisse, die wir vom Opernleben des damaligen Rom haben, nicht ohne Lücken**). Wir erfahren durch Ademollo, daß d'Alibert das Theater der Königin von Schweden hauptsächlich mit Opern aus Venedig versah. Stellen wir also aus Ademollo und den Katalogen von Wotquenne und Sonneck zusammen, was es zur Zeit der Ausbildung Alessandros, die wir von seinem 12. Jahre an annehmen wollen, in Rom zu sehen gab, und setzen wir diese Übersicht auch fort in die Zeit seiner ersten Erfolge, wo er ja seine Ohren auch für fremdes noch offen gehalten haben wird:

TB:

1671	T. Tordinona	Scipione africano***)	} vermutlich von (<i>BrC</i> , <i>Wash</i>)
	„	Il novello Giasone	} Fil. Acciajuoli (<i>BrC</i> , <i>Wash</i>)
1672	„	Il Tito	Cesti (<i>BrC</i>)
	„	Prosperità d'Elio Seiano ..	Sartorio (<i>BrC</i>)
	„	La Dori ov. lo schiavo f...	Cesti (<i>BrC</i>)

*) 1926 ist das auf dem Titelblatt mit 1923 bezeichnete Buch endlich im Handel erschienen. Bonaventura zählt in seinem Kap. II zahlreiche Schüler Pasquinis auf, darunter Domenico Scarlatti. Ob auch Alessandro bei ihm studiert hat, kann man aus Bonaventuras Darstellung nicht schließen.

**) Es ist bei der Suche nach beeinflussenden Größen sehr einfach, alle bedeutenden Vorgänger Scarlattis: L. Rossi, Cavalli, Cesti, Legrenzi und Stradella aufzuzählen, wie es Riemann tut. Man muß aber bedenken, daß damals, wo der Druck von Opern etwas Seltenes geworden war, viel mehr die direkte Überlieferung eingreifen mußte. Es war durchaus nicht leicht, Opern, die nicht an Ort und Stelle aufgeführt wurden, kennen zu lernen. Es ist daher sehr die Frage, ob Scarlatti beispielsweise von Cavalli viel gekannt hat.

***) Nach Sandberger (a. a. O. S. 134) von Minato-Cavalli.

- TB:
- 1673 T. Tordinona Amor p. vendetta (Alcasta) Pasquini (BrC)
 „ L'Astiage ?
 „ Eliogabalo Boretti (BrC)
 Landh. Chigi Adalinda (gl'inganni in.) .. ? (BrC, Wash)
 1674 T. Tordinona Massenzio Sartorio (BrC)
 „ Caligola Pagliardi (BrC, Wash)
 1675 Anno santo — Theater geschlossen.
 1676 Pal. Colonna La donna anc. è fedele .. Pasquini (BrC, Wash)
 1677 ? Il Rodrigo ? (BrC)
 1678 Pal. Sonnino Giasone, Puppenspiel.
 Privathäuser Einige Opern, darunter eine
 des Maestro di capella der
 Königin von Schweden
 (nach Dent damals..... Pasquini)
 1679 T. Capranica Dov' è amore, è pietà Pasquini (BrC)
 „ Gli Equivoci n. sembian. . Scarlatti (BoL, Mod,
 Wash)
 bei Caffarelli Tutti cercano fortuna ... Foggia
 1680 T. Bernini L'onestà negli amori Scarlatti (BoL, BrC)
 T. Capranica Chi la fa, l'aspetti ?
 „ L'Idalma ov. Chi la dura .. Pasquini (BrC)
 bei Pomp. Sc. La Baviera trionfante ... ?
 T. Tordinona La Dori Cesti
 1681 Il Lisimaco (BrC)
 Tutto il male n. v. p. n. .. Scarlatti (BoL, FMar)
 1682 Il falso nel vero ?
 Pal. Colonna Chi è cagion del suo mal
 pianga se stesso Acciajuoli
 1683 Il Pompeo Scarlatti (BrC)
 La Tessalonica Pasquini*) (BrC)
 Il valor combattuto della
 forza dell' oggetto ?

Wir sehen also, daß die Opern Roms hauptsächlich aus Venedig bezogen waren. Das war nicht allein die Folge von Empfehlungen, die beispielsweise durch Maria Mancini-Colonna (s. Ademollo, S. 134) zu Ohren der Königin Christine kamen. Nein, sie selbst hatte sich ja einmal sogar**)

*) Wotquenne schrieb die Komposition dem Draghi zu. Bonaventura beweist a. a. O. S. 150, daß sie dem Pasquini angehört und im Jahre 1683 herausgekommen sei. Draghis Werk wurde am 18. Nov. 1673 in Wien gegeben (TB in *Gent, Universität*).

**) Vgl. Grauert, Christine, Königin v. Schweden und ihr Hof. 11. Bd. Bonn 1842 und: Emil Daniels, Christine von Schweden. Preuß. Jahrb. 97. Bd., S. 56 und 71f. (Berlin 1899).

politisch für die Lagunenstadt eingesetzt und auch ein künstlerisches Interesse mußte sie ganz speziell für Cesti dadurch gefaßt haben, daß ihre erste Anwesenheit in Innsbruck, wo sie ihren in Brüssel erfolgten Übertritt zur katholischen Religion am 3. November 1655 öffentlich bekannte, durch eine nach Sandberger am 4. November aufgeführte Oper Cestis gefeiert wurde*). Es war die „Argia“ (die Kretzschmar irrtümlich als das letzte Werk Cestis bezeichnet). Diese Oper mußte der 29jährigen, fabelhaft kunstempfänglichen Dame einen großen Eindruck machen, und es wird nicht viel Überredungskunst dazu gehört haben, die Königin zu bewegen, auch in Rom Cesti zu pflegen; vielleicht hängt sogar dessen römischer Aufenthalt (1659 bis Februar 1662) mittelbar mit der Königin zusammen. Jedenfalls kam Cesti, der ja den Römern als gebürtiger Toskaner (nach Rau aus Arezzo) noch näher stand als die eigentlichen Norditaliener,

in Rom 1661 mit der Argia,

1664 mit Alessandro, vincitor di se stesso,

1667 mit der Disgrazia d'amore

und in Macerata 1665 mit der Dori schon vor der eben (S. 167f.) betrachteten Zeit zu Worte.

Also der uns so vertraute Cesti „einer der ersten Melodiker aller Zeiten, dem die Ideen zuströmen wie Schubert, der das Rezitativ vermelodisiert“ (Sandberger, Vorlesungen) und Sartorio „der Dramatiker großen Stils maßvoll in den Konzessionen ans Volk, meisterlich in der Weite des Wurfes, bewunderswert durch das Geschick, mit dem er großen Szenen ... den einheitlichen Charakter wahrte“ (Kretzschmar, Gesch. d. Op., S. 99) — das müssen die Haupteindrücke gewesen sein, an denen Scarlatti's Jugendbegeisterung anknüpfte. Dent hat schon den sehr verwandten Legrenzi hervorgehoben, den wir indes mit einer Aufführung in Rom nicht belegen konnten. Wenn der Rodrigo des Jahres 1677 wirklich dasselbe wäre, wie Stradella's Floridoro — was Dent, S. 210, behauptet — dann würde es auch stimmen, daß der Jüngling einen Operneindruck von Stradella empfangen hat. Diese Oper Rodrigo war nach dem Katalog von Wotquenne ein nur von einer einzigen Person ausgeführtes Drama. Ein Vergleich mit der bei Heß**) zu findenden Inhaltsangabe des Floridoro ergibt jedoch keinerlei Übereinstimmung. Dieses Stück, dessen Partitur ich in *Mod* gesehen

*) Dent behauptet S. 23, damals sei in Innsbruck eine Oper v. Pasquini gegeben worden. Nach den in Wotquenne's Katalog unter „Argia“ stehenden Nachrichten, ist aber Cestis Oper vollkommen sicher. Sandberger (a. a. O. S. 142) lenkt bei Dents Vermutung einer Oper Pasquini's die Aufmerksamkeit auf den Vorabend (2. Nov.), an dem das Stück „Mars und Adonis“ eines unbekannten Tonsetzers gegeben wurde.

**) Heinz Heß. Die Opern Alessandro Stradella's. Beih. d. I. M. G. 2. Folge, Heft 3. 1906.

habe, enthält 7 handelnde Personen. Dent hatte bei seiner Identifizierung eine in *PC* liegende Rodrigo-Partitur im Auge; die römischen Rodrigo-Aufführungen aber (1677/78 von Malatesta gedichtet und 1694 von Gasparini) haben mit Stradella nichts zu tun. — In unserer Tabelle begegnet uns noch recht oft der Name Pasquini, der also, wenn nicht als Lehrer, so doch durch seine Werke auf Scarlatti eingewirkt haben muß.

Nächst den Lehrern und lebendigen Theatereindrücken kommen persönliche Bekanntschaften in Betracht. Von diesen erfahren wir durch Crescimbeni*). Denn wenn ja auch die Arcadia, deren Mitglied Scarlatti am 26. April 1706 wurde, erst nach dem Tode der Königin Christine 1690 gegründet worden ist, so war doch ihr Kreis schon lange vorher beisammen. Die Königin hatte 1680 eine Akademie gestiftet**), die hauptsächlich literarische Zwecke verfolgte. Sie war der eigentliche Nährboden für die spätere Arcadia. Ranke sagt direkt: „Die Arcadia . . . hat sich aus der Gesellschaft der Königin Christine entwickelt.“ Man muß also annehmen, daß die Leute, die Crescimbeni als Mitglieder anführt, schon damals beisammen waren. Da treten nun vor allem die Dichter und Schriftsteller hervor: Die wichtigsten, die mit der Oper Berührung haben, seien hier angeführt. Ich gebe in Klammer ihre Beinamen, die auch Wotquenne in seinem Katalog verzeichnet: Carlo Sigismondo Capece (Metisto Olbiano), Giov. Andr. Moneglia (Nardilo Azonio), Silvio Stampiglia (Palemone Licurio), Girolamo Gigli (Amarento Sciaditico), Malatesta-Garuffi (Agamede Sciatio) und Gius. Dom. de Totis (Filedo Nonacrio***), der mit Scarlatti und Pasquini besonders befreundet gewesen sein muß, weil er nur diesen beiden Meistern Texte geliefert hat (siehe oben S. 106). Aber auch die Beziehungen zu den Familien seiner späteren Gönner kann Scarlatti in diesem Kreise angeknüpft haben, in dem uns später Namen begegnen, wie Grimani, nobile veneto (Alete Mirtilio) und die beiden Ottoboni (Crateo Ericinio und Eneto Ereo). Musiker findet man anfangs nicht als ordentliche Mitglieder, denn der einzige Filippo Acciajuoli (Irenio Amaziano) konnte als Kavalier aufgenommen worden sein. Aus dem Umstand, daß an einem und demselben Tag (26. April 1706) gleich 3 Musiker auf einmal aufgenommen wurden, nämlich Pasquini (Protico Azetiano), Scarlatti (Terpandro) und Corelli (Arcomelo Erimanteo), schließe ich, daß ihnen, die schon seit langem dort gern gesehen waren, erst durch eine endlich

*) Giovanni Mar. Crescimbeni. *L'Arcadia*. Roma per Ant. di Rossi 1711.

**) S. Grauert a. a. O. und Leopold von Ranke. *Die römischen Päpste*. 3. Bd.⁶ Leipzig 1874. S. 67f.

*** Der letzte Name aus Wotquenne, dessen Quelle hier der Nekrolog Totis in den „Notizie istoriche“ ist. In Crescimbenis Hauptwerk steht Totis gar nicht im Index und den Beinamen Filedo Nonacrio hat dort ein anderes Mitglied der Arcadia.

erreichte Statutenänderung der offizielle Eintritt ermöglicht wurde*). Jedenfalls war es also der Kreis der Königin Christine, der Scarlatti die Traditionen der besten venezianischen Zeit vermittelte. Und wir werden bei Betrachtung von Scarlattis Jugendstil ebensowohl Einflüsse dieser venezianischen Komponisten finden, wie andererseits eine Befreiung von ihnen beobachten können.

Harmonik.

1. Tonarten.

Bei allen Tonartsbetrachtungen jener Zeit muß man sich vergegenwärtigen, daß im Hirne der Komponisten noch eine gewisse Zwiespältigkeit der Anschauung geherrscht hat. Die Theorie hatte seit Zarlino wohl die Grundlage des Dur- und Moll-Akkordes erkannt. Die Praxis aber hatte sich aus den Kirchentonarten entwickelt, die sich als ein gleichsam zusammengehöriger, ganzer Komplex in die 3 großen Tonsysteme einlagerten, die Systeme, welche durch das Fehlen jeder Vorzeichnung, bez. durch ein $\flat$, oder ein $\sharp$ kenntlich und aus dem Hexachordum naturale, molle und durum entstanden waren. Dazu kamen dann noch weitere Transpositionen des ganzen Systems um einen Ganzton auf- oder abwärts (2 $\sharp$, bez. 2 $\flat$). Über diese Linie ging Scarlatti in seiner Jugendzeit nie, im Alter ungern hinaus. Wenn Scarlatti eine Tonica benutzt, die mit dem ihr zukommenden Geschlecht in diesen Systemen nicht vorkommt, zwingt er sie trotzdem, ohne Vorzeichenvermehrung in die vorhandenen Systeme ein. So wird fis-Moll sogar noch 1718 Phrygisch und E-Dur immer dorisch ($\sharp$), f-Moll immer mixolydisch ($\flat$) vorbezeichnet. Nur im „Scipione“, „Carlo“ und „Telemaco“ gibt es zusammen 5 Fälle dreifacher Vorbezeichnung (E-Dur mixolydisch und b-Moll ebenso).

Dem damaligen Komponisten erschienen also die verschiedenen Tonarten eines Systems (beispielsweise die zum Hexachordum molle gehörigen**):

g^{dor} , a^{phryg} , B^{lyd} , C^{mix} , d^{aol} , F^{lon}

*) In dem nach Vollendung meiner Arbeit erschienenen Buch von Bonaventura ist S. 30 der Brief des Vorstandes der Arcadia an Pasquini abgedruckt, durch welchen der Komponist in die Gesellschaft aufgenommen wurde. Der Brief beweist die Richtigkeit meiner Vermutung, da darin gesagt wird, daß die letzte Vollversammlung geneigt war, „a favore anche detta professione (Musik) come una delle arti liberali“ und daß sie daher beschlossen habe, ihn zu einem vollwertigen Mitglied zu ernennen. Wahrscheinlich ging ein gleiches oder ähnliches Schreiben auch an die anderen zwei Musiker gleichzeitig ab.

**) Ich bezeichne die damaligen Tonarten durch den Namen ihrer Finalis und einen Index, der das über dieser Finalis aufgebaute Geschlecht anzeigt. Z. B.: A^{mix} heißt: die Leiter A mit 2 Kreuzen. A ohne Index = A-dur; a = a-moll.

untereinander verwandter, als die im modernen System durch den Quintenzirkel zusammengehörigen Tonarten*). Immerhin aber spielte seit Zarlino's Entdeckungen die Quintverwandtschaft eine gewisse Rolle. So muß man sich vorstellen, daß zur Zeit des jungen Scarlatti eine gewisse Unsicherheit in der Empfindung für Tonartverwandtschaft bestand, dieselbe Unsicherheit, die sich bei der Vorbezeichnung der Tonarten zeigte.

Die modernen Übertragungen jener Musik setzen einfach für alle dorischen, äolischen und wohl auch phrygischen Tonarten Moll, für die mixolydischen, ionischen und lydischen Dur. Das ist wohl für den praktischen Gebrauch angenehm und insofern richtig, als ja durch die Anwendung der zufälligen Versetzungszeichen innerhalb der Stücke es in der Wirkung auf den Hörer auf eins hinausläuft. Man muß aber bedenken, daß sich Scarlatti und seine Vorgänger unter A mit 2 Kreuzen eben eine mixolydische Tonart vorgestellt haben, unter B mit 1 ♯ eine lydische und keineswegs ein bloß falsch vorbezeichnetes Ionisch. Und das ist für die daraus folgende Modulation von großer Wichtigkeit. Denn mit der Kirchentonart, die sich auf die betreffende Tonica aufbaut, kam dem damaligen Tonsetzer auch der ganze Komplex der zu ihr gehörigen Harmonieverbindungen gleichzeitig ins Bewußtsein. Es ist also sehr wohl ein Eingriff, die Vorbezeichnung zu ändern**).

Erst im Laufe der Zeit hat man an der Häufigkeit der Accidentien und an der immer schrankenloseren Verwendung der quintverwandten Modulationen bemerkt, daß man tatsächlich ionisch bzw. äolisch schrieb, ohne es zu wissen und daß daher die Vorbezeichnungen zu berichtigen waren. Bekanntlich hat aber noch Joh. Seb. Bach bei c-Moll und f-Moll manchmal ein ♯ zu wenig vorbezeichnet, es also als eine Transposition des Dorischen, nicht des Äolischen betrachtet.

Wenn auch Werckmeister in „*Musicae mathematicae hodegus curiosus*“ berichtet, daß sich schon vor 1687 bei den deutschen Praktikern die Termini Dur und Moll eingebürgert hatten***) und Mattheson im „*Neueröffneten Orchester*“ (1713) sagt, daß „die Italiener und heutigen Komponisten sich statt der 12 Kirchentöne einer anderen Art bedienen,

*) So haben wir in der *Honestà* bemerkt, wie größere Strecken durch ein System zusammengehalten waren, ohne Rücksicht auf die wechselnde Finalis (vgl. S. 65).

**) Wenn Dent (S. 29) bei Gelegenheit der *Honestà*-Arie Unsicherheit in der Modulation bemerkt, so liegt das nur daran, weil er modern empfindend hier die Verwandten der fis-Molltonart erwartet. Scarlatti schrieb aber das Stück im System der *##*, berührte daher die mit diesem System verwandten Tonarten. Der Ton *Fis* war für ihn eine phrygische Finalis, trotzdem er ihn mit authentischen Schlüssen versah.

***) Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie*², S. 459.

ihre Modulationen zu unterscheiden und zu nennen**), worauf er etliche Dur- und Molltonarten angibt, so ist doch mit der Trägheit der Musikpraxis zu rechnen, in der gewohnheitsmäßig noch an vielem Alten festgehalten wird.

Dies kann bewiesen werden durch die Häufigkeit, mit der in der DC-Arie beim Tonartwechsel des Mittelsatzes gewisse Modulationen bevorzugt werden: Ich habe DC-Arien aus dem gesamten Opernwerk Scarlattis untersucht. Ich teile die Ergebnisse, in abgerundete Prozente umgewandelt, mit. Zunächst in den Molltonarten Dorisch und Äolisch. Es moduliert (im MS):

d ^{dor} nach a	84%	d ^{äol} nach a	—
„ A	2%	„ A	—
„ F	9%	„ F	50%
„ f	—	„ f	50%
„ h	5%		

Schon hier sieht man schlagend den Unterschied der Betrachtungsweise: d^{dor} ist eigentlich Unterdominante zu a, sehnt sich daher am meisten zu dieser Quinttonart, während d^{äol} mit a gar nichts zu tun hat, sondern in sich beruht, also nur nach der *Tp* moduliert, die sie in der Hälfte der Fälle in die Variante umschlagen läßt. Eine Modulation nach h, wie sie in der dorischen Tonart vorkommt, würde einem in „Moll“ musizierenden Künstler gar nie einfallen; die dorische Tonart aber kann das machen.

Ein ähnliches Verhältnis zwischen Dorisch und Äolisch zeigt sich auch in den transponierten Tonarten: Modulationen von

g ^{dor} nach d	66%	g ^{äol} nach B	100%
„ c	6%		
„ B	26%		
„ b	2%		

Weitere ♯-Tonarten werden nur dorisch, ♯-Tonarten nur äolisch vorbezeichnet.

Modulationen von: c ^{dor} nach g	75%	f ^{dor} nach c	100%
„ f	4%		
„ Es	21%		

von: a ^{äol} nach e	64%	e ^{äol} nach h	67%	h ^{äol} nach fis	78%
„ C	32%	„ G	30%	„ D	19%
„ c	2%	„ —	—	„ —	—
„ E	2%	„ a	3%	„ G	3%

*) Ebendasselbst S. 454.

Also erst, wo die dorische Tonart überhaupt nicht üblich ist, springt das ungefähre, dorische Modulationsverhältnis auch auf die äolische Tonart über.

Untersuchen wir nun die 3 Kirchentonarten, die sich im Lauf der Zeit in unser Dur verwandelt haben: Lydisch, Ionisch, Mixolydisch — so finden wir folgende Modulationen:

Lydisch, welches aus F, B und Es verwendet wird, moduliert begreiflicherweise niemals in die Subdom., sondern meist in die III. Stufe (*Dp*), selten in die V., noch seltener in die VI. — Ein Fall zeigt die Molldominante, und in 7 Fällen wird die mixolydische Art der II. Stufe (s. u.) angenommen.

Ionisch kommt in D, G, C, F, B vor, hat merkwürdigerweise auch keine subdominantischen Ausweichungen, die mediantischen Ausweichungen werden weniger, die dominantischen mehr.

Im Mixolydischen (G, A, E) werden die mediantischen noch weniger. Aber subdominantische kommen vor, und vor allem werden die in die II. Stufe (*Sp*) häufig. Man sieht also deutlich, daß sich da die alte Repercussa der Kirchentonarten, wie in den Kadenzten der Fuxschen Schulfugen, noch bemerkbar macht.

Prozentual finden wir also*)

	in	L rd	I ^{on}	M ^{ixol}
Ausweichungen in die	V. (Dur)	21%	33%	33%
„ „	VI. (Moll)	15%	20%	21%
„ „	III. (Moll)	56%	43%	31%
„ „	II. (Moll)	7%	3%	12%
„ „	IV. (Dur)	—	—	3%

Ausnahmen in je einem Fall:

Es^{lyd} in die Molldominante (b),

C^{ion} in die Variante der *Tp* (A).

Hiermit ist der Beweis geliefert, daß die Vorbezeichnung kein bloß nachlässigerweise beibehaltenes Überbleibsel aus alten Zeiten war. Wenn der damalige Musiker Mixolydisch vorbezeichnete, so waren damit die mixolydischen Modulationen sogleich im Untergrund seines Gefühls mit enthalten und ebenso war es bei den anderen Tonarten. Die Nivellierung aller dieser Tongeschlechter nach Moll und Dur trat erst während Scarlattis Leben ein. Dies können wir an seinem eigenen Werke sehen, wenn wir die obigen Berechnungen einmal nur auf Spätopern, ein anderes Mal nur auf Frühopern ausdehnen. Wir erhalten dann folgende Zahlen:

*) Um Mißverständnisse zu vermeiden, wiederhole ich nochmals, daß in diesen Tabellen immer nur die große Ausweichung der Tonart im MS der Arien behandelt ist.

	in der Frühoper	in der Spätoper
Modulationen des Lydischen in die	V: 26%	15%
	III: 43%	70%
	VI: 22%	12%
	II: 9%	3%
des Ionischen in die	V: 42%	10%
	III: 31%	75%
	VI: 24%	15%
	II: 3%	—
des Mixolydischen in die	V: 39%	16%
	III: 17%	49%
	VI: 17%	30%
	II: 24%	5%
	IV: 3%	—

Man sieht also deutlich eine Abkehr von der Mannigfaltigkeit. Die Terzverwandtschaft besiegt im Alter alles andere. Vor allem wird die so interessante mixolydische Steigerung in die *Sp* fast vollkommen unterdrückt. *S* kommt im Alter überhaupt nicht vor.

In den Mollltonarten zeigt sich folgendes Bild:

	Frühoper	Spätoper
Modulationen des Dorischen in die	^o V: 68%	82%
	V+: 2%	3%
	III+: 24%	9%
	^o IV: 4%	3%
	^o VI: 2%	3%
des Äolischen in die	^o V: 43%	88%
	V+: 2%	—
	III+: 51%	12%
	^o III: 2%	—
	VI+: 2%	—

In Moll siegt die dorische Quintverwandtschaft über die ganze Mannigfaltigkeit der Frühperiode.

Viele Musiker sind solchen Statistiken abhold, da sie meinen, der künstlerisch-geniale Nimbus, in dem man sich in unserer Wissenschaft gerne wiegt, werde dadurch verletzt. Aber nur durch solche mathematische Feststellungen kann man Schlüssen, die einzig auf vagen Gefühlseindrücken beruhen, steuern.

So kann man beispielsweise auch eine andere Ansicht entkräften, nämlich die Behauptung Strüvers, Scarlatti bevorzuge deutlich das Mollgeschlecht. Auch Dent spricht S. 25 von der „prevalence of minor keys in the music of this time“. Ich habe die Tonalitäten sämtlicher

mir zugänglichen Opernarien Scarlattis zusammengestellt und da ergibt sich, daß das Verhältnis der Dur- zu den Moll-Arien 4:3 beträgt — also keine Spur von Übergewicht des Moll! Zieht man das Verhältnis bloß aus Frühopern, so findet man 1:1, und bei effektiven Spätopern 2:1. Scarlatti hatte also am Anfang Dur und Moll gleich lieb, und niemals hat er Moll bevorzugt, im Alter aber hat er das Durgeschlecht gerade doppelt so oft angewendet wie das Mollgeschlecht.

Was den Unterschied in der allgemeinen Charakteristik von Dur- und Mollgeschlecht anbelangt, so wird oft behauptet, er sei zu Scarlattis Jugendzeit noch nicht recht ausgebildet gewesen. So sagt Dent, S. 25, von dem Scarlatti umgebenden Publikum, es hätte eine Empfindung für den pathetischen Charakter des Moll wegen der Gewöhnung an die Kirchentonarten noch nicht gehabt. Allerdings gibt er andererseits, S. 21, zu, daß Scarlatti der erste gewesen sei, der den Unterschied von Dur und Moll scharf empfunden habe.

Man muß sich bei dieser Frage klar sein, daß das Dorische schon einen gewissen Übergang zum Dur bildet. Gar eine Stelle, wie die am Schluß der *Equivoci nel sembiante* (Nb. 8), die trotz steter Anwendung der kleinen Terz vom Komponisten mixolydisch gemeint war, sollte doch nicht so mollartig wirken, wie wir es heute auffassen. Das Halb-Dur, welches im Dorischen liegt, kommt uns nicht zum Bewußtsein, wenn wir uns diese Stücke immer in der „verbesserten“ Vorbezeichnung ansehen.

Aber daß der Charakterunterschied von Dur und Moll lange vor Scarlatti bekannt war und wirksam angewendet wurde, beweist die Stelle aus *Carissimis Jephta*, Nb. 289. Wie scharf Scarlatti den Unterschied festlegt, kann man an der Arie Nb. 290 sehen, wo er, um die heitere Stimmung des Perinto nicht zu trüben, den MS statt in die gebräuchlichere *Tp* in die seltenere Durdominante legt, so daß kein einziger Mollklang vorkommt. Im Gegensatz hierzu versetzt er in Nb. 291 sogar die Medianten ins Moll, um ja nicht aus der trüben Stimmung herauszukommen. So finden wir endlich in S. *Genuinda* eine Arie (Nb. 292) „*Strana legge del tuo labro pena e gioia in un mi dà*“, welche diesen Zwiespalt dadurch ausdrückt, daß der HS in F-Dur beginnt in der Mitte nach Moll moduliert und in f-Moll endigt. Der MS kadenziiert in d, ganz als wäre das Stück in F-Dur.

Beiläufig kann hier bemerkt werden, daß durch Studien in dieser Richtung das vielumstrittene Problem der „Charakteristik der Tonarten“ dahin gelöst werden dürfte, daß diese Charakteristik sich allmählich aus den Kirchentonarten herauskristallisiert hat. Man muß wie Faust zu den „Müttern“ hinabsteigen. Der Charakter der Kirchentonart war durch die melodische Struktur gegeben. Die modernen Tonarten sind aber nicht lauter Transpositionen des Ionischen und Äolischen,

wie man immer glaubt, sondern haben sich aus verschiedenen Skalen entwickelt, deren Charakter dann auf sie übergegangen ist. So finden wir den Charakter des Mixolydischen, der schon im frühen Mittelalter als „gurrulus“ bezeichnet wurde, noch in den anmutig geschwätzigen G-Dur-Symphonien Haydns deutlich ausgeprägt usw. Ein Verfolgen dieser Spur an diesem Ort würde allzu weit vom Thema dieser Arbeit wegführen.

Die Fälle, in denen die Tonart größere Strecken oder sogar die ganze Oper zusammenhält, habe ich bei der Besprechung der einzelnen Werke behandelt. Im allgemeinen bieten die frühesten Opern Scarlattis verhältnismäßig noch mehr Anhaltspunkte, welche die Ansichten Steglichs über die „Arienbündel der Barockoper“ (vgl. ob. S. 51) bestätigen könnten, als die späteren. Von einem durchgeführten Prinzip kann man aber jedenfalls nicht sprechen.

2. Akkordverbindungen.

Über Harmonik im allgemeinen in Scarlattis Opern zu sprechen, ohne seine Kirchenmusik usw. heranzuziehen, ist gewissermaßen gewagt; denn die Bezifferung seiner Opern ist derartig flüchtig und nachlässig, daß man sich in der Deutung oft irren kann. Entweder gibt es gar keine Bezifferung, die Harmonisierung ist somit ganz dem Spieler überlassen, kann also nicht für Scarlattisch gelten. Oder die ganz unregelmäßig vorkommenden Ziffern sind von den Kopisten so ungenau über die Baßnoten gesetzt, daß auch da vielfach Irrtümer unterlaufen können, aus denen man keine Verallgemeinerungen ziehen sollte. Sind 2 Strophen vorhanden, so kann man oft die Bezifferung durch Vereinigung der Angaben beider Strophen etwas vervollständigen. Vollkommen wird sie aber selten. Wir können also nur Einzelheiten besprechen.

Die Kadenz hat schon durchaus das Gepräge: *S D T* (Nb. 29, Schlußtakt). Die *S* kann auch ein Sextakkord sein (Nb. 58 T. 18, 19, 23, 24). Diesem Sextakkord geht hier wie gewöhnlich der Dreiklang der *S* voraus, es kann aber auch ein anderer Akkord vorhergehen, wie aus Nb. 92, T. 2 ersichtlich ist, wo der Dominantklang, oder aus Nb. 150, T. 61, wo der neapolitanische Sextakkord vorhergeht. Die an Stelle der *S* oft entstehende II. wird sogar auch schon in Grundstellung als Stellvertreterin der *S* gebraucht (Nb. 14, T. 2 und 24, T. 60). Die *S* wird häufig mit ihrer Sept verbunden, besonders in BC-Arien. Diese ist in Dur groß (Nb. 11, vorletzter Takt) und in Moll klein (Nb. 9, vorletzter Takt). Diese Sept springt sogar manchmal ab (Nb. 42, T. 3).

Die *D* erhält nachschlagend manchmal noch ihre Sept und wird oft in der bekannten Weise durch $\frac{6}{4}$ oder $\frac{5}{4}$ verzögert. Die unendliche Menge dieser Beispiele brauche ich nicht anzuführen. Aber merkwürdig ist es, daß manchmal die Quart, statt nach unten aufgelöst zu werden, in

der Singstimme nach oben schreitet (Nb. 13, T. 10 und Nb. 389, T. 17). Die hier ersichtliche Schlußwendung*) ist im Anacreonte förmlich zur Manie geworden (siehe die Schlüsse in Nb. 69, 71, 72, 74, 79 usw.) und erhält in Nb. 78 sogar noch eine nach oben strebende Verzierung. Bei der Verzögerung durch den $\frac{6}{4}$ -Akkord schiebt der Baß oft, um die Bewegung aufrechtzuerhalten, die untere ganztonige Wechselnote zwischen seinen 2 Grundtönen ein. Dadurch entsteht eine scharfe Dissonanz, die oft dadurch gemildert wird, daß auch die anderen Stimmen Wechselnoten einschieben. Dann kommt zwischen den beiden *D*-Klängen noch einmal ein *S*-Akkord zustande. Vgl. Nb. 2, T. 5; Nb. 3, T. 6. Diese Baßführung verliert sich im Lauf der Zeit immer mehr, da Scarlatti später an dieser Stelle lieber die *T* in Grundlage einschiebt. Nur im 3 teiligen Takt findet man auch später noch sehr häufig diesen *S*-Klang, meist sogar in der Stellvertretung von $\text{II}^{\frac{6}{5}}$ (Nb. 216, T. 23 und 28; Nb. 229, T. 9). Ein pikanter Fall ist die Einfügung der wechselnotenartigen None kurz vor der Tonica in Nb. 223, T. 12.

Der Schlußakkord wird bei instrumentierten Arien selten voll gesetzt. Die Ausfüllung ist ganz dem Cembalo überlassen, da die obligaten Stimmen ihren natürlichen Fortgang nehmen, unbekümmert darum, ob im Schlußakkord die Terz, die Quint oder beides wegbleibt**). Hübsch wird aber manchmal dieser Schlußakkord durch Bewegung mit Durchgangsnoten ausgefüllt (Nb. 150, T. 35 und Nb. 293, T. 46. — Die



ausfüllende Bratschenstimme heißt da: *e a fis e d*).

Plagalen Schluß habe ich bei einer einzigen Arie gefunden, und zwar im MS der Arie Amazone I. 10 (Nb. 294, T. 19)***).

Hingegen sind die Halbschlüsse, in Moll: $\text{IV}^6\text{—V}$, in Dur: $\text{IV}^{\sharp 6}\text{—V}$ häufig, auch mit dem bekannten Vorhalt 7 6. Manchmal enden sogar Nummern in dieser Weise (Nb. 171 oder Nb. 44). Der Halbschluß VI—V begegnet uns in Nb. 295 (T. 29—32) und auch sonst noch oft. Meistens geht da noch die IV durch (Nb. 56, T. 5).

Der Dominantseptakkord ist in den allerersten Opern selten, später wird er oft nachschlagend, aber auch springend erreicht (Nb. 132, T. 1). Unvorbereitet tritt er in Nb. 150, T. 22 und 24, halbvorbereitet in Nb. 163, T. 34 ein. Die Umkehrung $\left\{\frac{6}{5}\right\}$ sehen wir in Nb. 143, T. 1, wobei die Sept abspringt und 157, T. 29. In Nb. 92, T. 19 ist sie ab-

*) Die indes schon 1625 in Francesca Caccinis „La liberazione di Ruggiero“ vorkommt (vgl. Goldschmidt, a. a. O., S. 177, Nb. B. IV).

**) In einem Ritornell der Genuinda (II. 5 „Ben che porti“) findet sich die moderne Art, daß die Bratsche von der V in die III springt, so daß im Schlußakkord die Quint und nicht die Terz fehlt.

***) In Rosaura (Eitner, S. 194, T. 5) hängt sich einmal an den authentischen Schluß noch ein plagaler.

sichtlich vermieden und durch die bloße Terz bzw. den verminderten Dreiklang ersetzt. — Die Umkehrung $\frac{6}{3}$ zeigt uns vollständig Nb. 181, T. 7. Meistens aber kommt sie durch den Liegeton der Dominante zustande, während sich die Bezifferung mit dem Sextakkord der VII. Stufe begnügt. So in Nb. 130, T. 5, Nb. 163, T. 3. — Den Sekundakkord sieht man ausgeführt in Nb. 93, T. 2 und 6. In der Bezifferung ist $\frac{6}{4}$ über der IV meist als Sekundakkord der *D* zu deuten; diese Bezeichnung kann aber auch statt der Umkehrung eines verminderten Septakkordes stehen:

$\frac{6}{4} \sharp$ oder $\frac{6}{2} \sharp$ Letzterer Fall Nb. 154, T. 54.

Auch alle Nebenharmenien (Stellvertretungen) können wir schon beobachten. Die VII. Stufe ist ja in der Sextakkordumkehrung fast häufiger als die *D* selbst und kennt sogar schon den Septakkord (Stellvertr. für Nonenakkord): Nb. 164, T. 17 in Dur, Nb. 295, T. 13 in Moll, ebenso Nb. 250, T. 3 und 8; Nb. 130, T. 26. Der letztere Akkord, der sogenannte verminderte Septakkord findet sich auch schon auf der hochalterierten IV. Stufe (Stellvertretung der Wechseldominante) Nb. 250, T. 4 und 9 und 16. Er ist aber doch im ganzen in den Jugendwerken noch recht vereinzelt und die häufige Anwendung, von der Dent spricht, kommt erst in späterer Zeit. Die 3. Umkehrung dieses Akkordes finden wir in Nb. 296, T. 30 in Dur und T. 23 und 24 in Moll. — Die modulierende Kraft des verm. Septakkordes wird bereits ausgenutzt in Nb. 291, T. 9 und 10.

Die auch heute noch seltene Anwendung der III. Stufe als Stellvertretung für die *D* kann man in Nb. 203, T. 21, 5. Viertel sehen.

Die Stellvertretungen für die *S* (II) haben wir schon bei der Kadenz besprochen.

Die Hauptstellvertretung für die *T* (VI), der bekannte Trugschluß, wird auch erst im Laufe der Zeit gebräuchlicher. Anfangs machte Scarlatti fast immer auch bei Schlußwiederholungen 2 Ganzschlüsse. Erst von Rosmene an (Nb. 164, T. 24) bringt er öfters die hübsche Färbung der VI. Stufe beim ersten Schluß. Aber schon vorher im Clearco macht er einen Trugschluß mit dem Septakkord der IV. Stufe (Nb. 130, T. 28). Den seltenen Septakkord der VI. Mollstufe sehen wir in Nb. 144, T. 6.

Der übermäßige Dreiklang ist sehr eindrucksvoll angewandt in Nb. 297, T. 4 und 10; Nb. 130, T. 9; Nb. 376, T. 3 und Nb. 162, T. 47. Im selben Nb. T. 11, 12 und 13 entsteht er ebenfalls aufs 2. Achtel, doch hat dies etwas vom Charakter der Vorausnahme. Manchmal, wie in Nb. 298, T. 8, kann man wohl auch an einen Schreibfehler denken. Ein solcher liegt im Nb. 202, T. 11 vor, wobei aber die Bezifferung falsch ist, und nicht etwa der übermäßige Dreiklang, welcher im Gegenteil hier sehr wirkungsvoll charakterisiert.

Andere alterierte Akkorde sind mit Ausnahme des neapolitanischen Sextakkordes eigentlich nicht vorhanden, denn im übermäßigen Sextakkord in der Teodora Augusta (Nb. 239, T. 16) könnte im Baß das Kreuz vergessen sein, und die VII⁷ mit tiefalterierter Terz (Nb. 298, T. 15) gehört vielleicht nicht Scarlatti, sondern Sartorio an.

Der neapolitanische Sextakkord wird von Anfang an oft angewendet, besonders in der Kadenz (Nb. 6, T. 9 und 18; Nb. 9, T. 13, 15; Nb. 142, T. 2). Im Verlauf des Stückes dient er manchmal dazu, die verminderte unmelodische Quint in eine reine zu verwandeln (Nb. 150, T. 7). Förmlich hartnäckig wird er angewendet in Nb. 57, T. 36—38 und 50—52.

Wunderschöne harmonische Eindrücke erzielt Scarlatti oft durch harmonische Sequenzen. Man sehe sich die Septakkordfolgen in Nb. 147, T. 12 und 13; in Nb. 207, T. 4 und 5 an; ferner die diatonischen Sequenzen in Nb. 164, T. 13—17; in Nb. 165, T. 22—32 und Nb. 157, T. 17—19, wo er die fallende Sequenz bis zur 6fachen Wiederholung fortspinnt. Aber auch steigende Sequenzen gibt es, die gleichzeitig modulieren. Vgl. Nb. 299, T. 19—22, wo die Sequenz eine Terzsteigerung und Nb. 295, T. 5—8, wo sie eine Quartsteigerung und Nb. 24, T. 61—66, sowie Nb. 28, T. 19—22, wo sie eine Sekundsteigerung macht.

Sehr ausgedehnten Gebrauch macht Scarlatti in frühester Zeit von akkordfremden Noten (Vorhalte, Durchgangsnoten, Wechselnoten, Vorausnahmen).

Während der gewöhnliche Vorhalt 4 3 in der Schlußkadenz schon damals landläufig war und daher ohne psychische Wirkung vorbeiging, sind die anderen Vorhalte außerordentlich zu seelenvollem Gefühlsausdruck geeignet und treten dann meistens in sinkenden Folgen auf: Nb. 123, T. 12 und 13; Nb. 214, T. 16 und 17; Nb. 216, T. 20, 21, 25, 26; Nb. 227, T. 5 und 6. Auch den doppelten Vorhalt $\frac{9}{4} \frac{8}{3}$ treffen wir in Nb. 169, T. 4, wobei sogar seine Auflösung unterbrochen wird. Ganz schneidend wirkt das Erscheinen des Vorhaltes der übermäßigen Quart in Nb. 147, T. 22.

Durchgangs- und Wechselnoten sind unendlich häufig, namentlich ist die abspringende Wechselnote, wie sie in Nb. 300 schematisch dargestellt ist, unzähligmale anzutreffen. Man vergleiche bloß Nb. 1, T. 1, Nb. 2, T. 6, Nb. 4, T. 2, Nb. 136, T. 5; Nb. 143, T. 2; Nb. 148, T. 14—15 usw. Auch in Baß kommt diese Wechselnote vor: Nb. 145, T. 5. — Die nach unten geführte ganztonige Nebennote, die unser Gehör lieber in einen Halbton verwandelt, hat für Scarlatti nichts störendes. Abgesehen von dem oben besprochenen Vorkommen in der Kadenz (Nb. 15, T. 6 und 9) sehe man sich den Baß in Nb. 132, T. 2 und 4 oder die Violinstimmen in Nb. 171, T. 17 an. Die Härte, die durch die Baßwechselnote in Nb. 376, T. 4 entsteht, hat etwas ergreifendes.

Die Vorausnahmen sind ganz besonders häufig. An die bekannte Vorausnahme der *T* in den *D*-Akkord der Vollkadenz ist man bereits so gewöhnt, daß sie sowohl in Ober- wie in Mittelstimmen ohne Rücksicht auf die übrigen Stimmen ganz linear geführt wird. Es entstehen dann Sekund- und Septimenfortschreitungen bei der gleichzeitigen Auflösung des *D*-Vorhalts 4 3 und Reibungen, oft sogar zwischen 3 nebeneinander liegenden Tönen; vgl. die in Nb. 57 mit Stern versehenen Takte. Diese Fortschreitungen kommen überdies nicht nur in instrumentalen Stimmen vor, sondern auch zwischen 2 Singstimmen, so im Duett Nb. 7 oder 204. — Auch andere Töne als die *T* können vorausgenommen werden, so in Nb. 150, T. 36, 38, 39 jeder beliebige Ton und im Halbschluß IV—V sehr häufig die aufwärts gehende Quint: Nb. 192, T. 4/5 und 9/10. — Die Vorausnahme der Tonicaterz, die dann nicht liegen bleibt, sondern in den Grundton springt, sieht man in Nb. 141, T. 3; Nb. 171, T. 18/19; Nb. 173, T. 10. Diese Vorausnahme versteht Pallavicino falsch, wenn er in Nb. 195 letztes Achtel des letzten Taktes sie zur Vermeidung der scheinbaren Härte mit einem $\frac{9}{4}$ Akkord harmonisiert.

Orgelpunkte gibt es häufig in den Rezitativen, wenn zum Baßton mehrere Akkordwechsel eintreten. In den Arien ist er natürlich wegen des immer bewegten Basses fast ausgeschlossen. Hingegen kommt da der Liegeton sehr oft vor. Besonders reizvoll ist Nb. 162, T. 60 und 63, wo die *T* durch den *D*⁷ durchgehalten wird. Auf die langen Liegetöne am Schlusse der Arien, die wohl meist getrillert wurden, habe ich wiederholt aufmerksam gemacht. Fesselnd sind die Reibungen, die bei einem solchen Liegeton mit der Begleitung entstehen in Nb. 154, T. 77—82. In T. 81 kommen dadurch *e*, *fis* und *gis* zusammen. Das gleiche Nb. bringt vorher einen verzierten Liegeton, in der Singstimme der Takte 39—42 und 51—54. Man beachte auch die durchgehaltene *T* in Nb. 293, T. 28—30 und den Liegeton des *a''*, der in der Violinbewegung des Nb. 282 entsteht.

Die Chromatik wird sowohl durchgehend, wie modulierend gebraucht. Beispiele für durchgehende Chromatik sind: Nb. 147, T. 14/15, Nb. 156, T. 9 (im Baß), ebenso Nb. 173, T. 6 und 7 und Nb. 212, T. 47, 48, 50. Ein besonderer Fall ist die Hochalterierung der IV im Halbschluß, wobei in Moll der Baßton des Sextakkordes der IV (also die VI) meistens mitalteriert wird. Siehe diesen Fall Nb. 171, T. 12/13. Beispiele für die modulierende Chromatik sind: Nb. 123, T. 10; Nb. 130, T. 13; Nb. 155, T. 56/57 und Nb. 185, T. 10/11. Alle diese Beispiele erweisen das Prinzip der Zwischendominante. — Dur- und Mollwechsel siehe Nb. 162, T. 45 und 46.

Noch ist zu bemerken, daß alle Arien unzweideutig am Anfang ihre *T* erkennen lassen. Einzig in Genuinda (Nb. 384) gibt es eine, die mit der *S* beginnt, da die Melodiequinte in den BC gelegt einen $\frac{9}{4}$ Akkord erzeugen würde, der Scarlatti gegen das Gefühl ginge.

3. Stimmenführung.

Das Charakteristische an Scarlattis Stimmenführung ist sein fortwährendes Kreuzen der Stimmen. Man sehe sich daraufhin Nb. 13 an, wo die Bratsche mit der I. Geige beginnt und dann erst heruntersteigt. In T. 4 hat wieder die II. Geige die Oberstimme usw.

Ungemein häufig wird sogar die Melodie, welche die I. Geige vorträgt, von der II. überstiegen, so in Nb. 16, T. 1—4. Diesen massenhaften Kreuzungen gegenüber sind die Parallelbewegungen in Terzen (Nb. 132, 134, 216) oder in Sexten (Nb. 140) bedeutend im Hintertreffen.

Unisonowirkungen kommen fast nicht vor. Ich muß bis zu „*La caduta dei Decemviri*“ vordringen, um dafür ein Beispiel zu bringen (Nb. 390). Pallavicino hingegen macht davon wirkungsvollen Gebrauch in Nb. 195, T. 13.

Die Strebung des Leittons nach oben wird fast immer befolgt, ganz selten, wie in Nb. 164, T. 27 und 168, T. 51 (II. Geige), wird er stufenweise abwärts geführt.

Gegen seine Verdoppelung ist unser modernes Ohr empfindlicher als das Scarlattis, der ihn ohne Bedenken bei jeder Gelegenheit verdoppelt; so Nb. 130, T. 4, Nb. 147, T. 14, ja sogar in den Außenstimmen: Nb. 16, T. 68.

Durch die zahllose Anwendung der Stimmenkreuzung wird die Begleitung einerseits glitzernd, andererseits wird es Scarlatti leicht, verbotene Fortschreitungen zu umgehen, wobei er aber verdeckte Parallelen in jeder Weise anwendet. Dennoch verursacht sein ungeheuer schnelles Arbeiten manchmal (aber selten!) solche Schnitzer, wie die offenen Oktavenparallelen zwischen erster Geige und Br. in *Genuinda* (Nb. 292, T. 21) und in *Equivoci* (Nb. 293, T. 28), auch zwischen Singstimme und Begleitung (Nb. 8, T. 49; Nb. 13, T. 2), wobei ihm Pallavicino (Nb. 182, T. 11) nichts nachgibt. Quintenparallelen finden sich Nb. 293, T. 29 und 42 oder Nb. 210, T. 17 und 18. Hingegen scheinen mir die Quintenparallelen in Nb. 376, T. 4, die vielleicht Sartorio zuzuschreiben sind, ein beabsichtigter Versuch zu sein. Sie sind von großer seelischer Wirkung. Zu den Flüchtigkeiten gehört noch das ungenaue und dissonanzverursachende Festhalten einzelner Stimmen: Nb. 134 T. 8, Nb. 192, T. 3 und 11 (4. Viertel in der II. Geige).

In manchen Punkten der Stimmenführung merkt man ein gewisses lineares Empfinden, so vor allem, wenn Scarlatti in abwärtsgehenden Durtonleitern die mixolydische Sept anwendet, trotzdem in unmittelbarer Nachbarschaft geschärfte Leittöne vorkommen. Man sehe sich folgende Stellen an: Nb. 173, T. 1/2; Nb. 197, T. 7 und Nb. 229, T. 2, 10 und 11. Das sind keineswegs Schreibfehler, sondern ist aus starker

Empfindung für die abwärtsgehende Strebung entstanden, wie ja auch im liegenden Molldreiklang des Nb. 150, T. 35 die äolischen Durchgangsnoten verwendet werden.

So ist auch Nb. 143 stark linear empfunden, indem jeder der 3 Darsteller einfach einen für sich stehenden Rezitativschluß singt. Das Zusammenpassen der 3 Stimmen ist gleichsam nur ein zufälliges.

Wir finden aber auch starkes Auseinanderklaffen zwischen auf- und abgehenden Stimmen in Nb. 141, T. 6, wo im Baß ein *d*, in der Singstimme aber ein *dis* gleichzeitig durchgeht*). Das ist derselbe Fall, wie im Schlußsatz von Beethovens V. Symphonie, wenn im 13. Takt des II. Teiles die Flöte zum *D*⁷ über *C* ein *h* bringt, oder wenn im 14. und 31. Takt vor dem letzten Presto die C-Dur-Tonleiter der Piccoloflöte zu einem Akkord über *Fis* ertönt.

Ganz besonders häufig sind solche lineare Härten im „*Anacreonte tiranno*“: Nb. 68, T. 3; Nb. 69, T. 3; Nb. 80, T. 5; Nb. 298, T. 2. Vielleicht ist dies ein Beweis für Sartorios Autorschaft, denn daß die Venezianer solch linearer Stimmenführung nicht abhold waren, sieht man aus einer Pallavicino-Arie (Nb. 174, T. 6/7), wo Baß und Singstimme ganz linear geführt sind. Hingegen beweist bei Scarlatti der ungeschärfte Leitton sogar bei aufwärts gehender Skala, wenn diese zur *S*-Harmonie erklingt (Nb. 166, T. 25/26), daß er hier das harmonische Empfinden über das lineare setzt.

Bei der großen Freiheit, mit der Scarlatti von Anfang an, die Stimmenführung zu handhaben versteht, ist es sonderbar, daß er die richtige Freiheit in der Führung des Singbasses erst allmählich lernt. Anfangs klammert sich der Singbaß auch in Arien an den BC, ja sogar Tenöre laufen manchmal in der Kadenz in die Fundamentstimme aus. Im allgemeinen ist darin keine Unisonowirkung zu sehen, aber manchmal kann sie doch gemeint sein (Nb. 25). Allmählich emanzipiert sich aber auch der Singbaß immer mehr. In Nb. 237 finden wir schon eine völlig freie melodiose Führung. Beinahe überall auch in Nb. 212.

Melodik.

1. Melodiegestaltung.

Die Melodie Scarlattis zeichnet sich von Anfang an durch größte Glätte aus. Die Bewegung in Sekundenschritten hat bei weitem das Übergewicht. Sanfte Untermischungen mit Terzen, Quarten und Quintensprüngen beleben die Linie. Fast immer wird der Sprung in einer Richtung durch Sekundenbewegung oder einen anderen Sprung in ent-

*) In der bei Goldschmidt (a. a. O., S. 300) besprochenen Arie der Euridice aus Luigi Rossis Orfeo (T. 26 und 34) liegt der gleiche Fall vor.

gegengesetzter Richtung wieder ausgeglichen. Es ist kaum glaublich, welche Mannigfaltigkeit in diesen einfachen diatonischen Melodien entwickelt wird. Man braucht nur unsere Beispielsammlung durchzublätern, um überall den Beweis zu haben, wie schnell das Gleichgewicht nach Sprüngen wiederhergestellt wird. Schon 2 Terzen nacheinander in einer Richtung sind selten (abwärts: Nb. 130, aufwärts Nb. 217, auf- und ab Nb. 196). Aber 2 größere Sprünge wie die des Nb. 301 sind direkte Ausnahmen. Nur einmal, in „Honestà“ (Nb. 358) habe ich dieses Motiv wiedergefunden. Seine Umkehrung erscheint in Nb. 338. Hingegen können Sekunden, auch mit Sprüngen untermischt, längere Zeit in gleicher Richtung weitergehen (aufwärts Nb. 302, abwärts Nb. 15). Daß die Bewegung in einer Richtung eine Dezime erreicht, ist freilich wieder selten, macht aber dann um so erhabeneren Wirkung (Nb. 212).

Sprünge, größer als Quinten, sind überhaupt selten. Man darf natürlich „tote Intervalle“ nicht in den Kreis der Betrachtung ziehen! Oktaven sind fast immer nur aufwärts verwendet. Ausnahmen: Nb. 237; Nb. 11 und Nb. 157. Dies ist nicht etwa ein Überbleibsel aus der Zeit des Kontrapunkts, in der eine derartige Regel herrschte, sondern eine Reinigung; finden wir doch beispielsweise in Marazzolis „Vita humana“ massenweise Dezimensprünge (vgl. in der Münchener Kopie S. 57 und 198/9), auch Nonen (S. 56 und 200) und vor allem eine so unschöne und eckige Koloratur, wie Nb. 377, ja sogar eine verminderte Oktav abwärts (f'' — fis'). Scarlatti hat also den melodischen Reiz durch eine Mäßigung der Intervalle wieder vermehrt.

Die kleine Sext wird zu gefühlvollen Zeichnungen verwendet: Nb. 236, 29, 57, 163, 239. Eine auf- und eine abgehende Sext hintereinander benützt er zu einer Buffowirkung (Nb. 304).

Von alterierten Intervallen kommt fast nur die verminderte Quart in Betracht. Diese wirkt wundervoll abwärts in Nb. 162, T. 47 und Nb. 239 und aufwärts in Nb. 303, T. 25 und im Baß Nb. 92. Verminderte Quinten schmiegen sich leicht und ohne besondere Charakteristik in die melodischen Linien ein. Vgl. Nb. 92, T. 14 und 21; Nb. 94, T. 2, 5 und 10. Der Tritonus schritt hat seinen Schauer aus dem Mittelalter her noch nicht verloren. Nur in der Baßführung kommt er öfter vor, wenn zur Beibehaltung der bequemen Lage die verminderte Quinte umgekehrt werden muß: Nb. 367, 92, 230 T. 11. In diesem Sinne (als totes Intervall) kann auch gelegentlich die übermäßige Quint statt der verminderten Quart eintreten: Nb. 77, T. 3.

Der Umfang der Melodien ist selten groß. Ich habe daraufhin 150 Arien untersucht und gefunden, daß von 87 Sopranarien nur

- 1 den Umfang einer Duodezime erreicht,
- 3 füllen eine Undezime
- 18 „ „ Dezime
- 19 „ „ None
- 30 „ „ Oktave
- 11 „ „ Septime
- 5 gar nur eine Sexte aus.

Der höchste vorkommende Ton ist $\bar{a}$, der tiefste $\bar{cis}$.

Die 17 Altarien bewegen sich in noch engerem Rahmen:

- 2 gehen bis zur Dezime
- 3 „ „ „ None
- 4 „ „ „ Oktave
- 5 „ „ „ Sept
- 3 „ „ „ Sext

Der tiefste Ton ist $\bar{a}$, der höchste $\bar{cis}$.

Vom Tenor wird wieder mehr verlangt. Da gibt es

- 2 mal den Umfang einer Duodezime
- 6 „ „ „ „ Undezime
- 10 „ „ „ „ Dezime
- 7 „ „ „ „ None
- 10 „ „ „ „ Oktave
- 6 „ „ „ „ Sept
- 2 „ „ „ „ Sext

Der höchste verlangte Ton ist $\bar{a}$, der tiefste $\bar{A}$, bei einem eigentlich bloß in Tenorschlüssel geschriebenen Baßbuffo ($\bar{A}-\bar{c}$).

Im Baß werden

- 2 mal Dezimen,
- 1 mal eine Undezime verlangt.
- Umfang: $\bar{A}-\bar{d}'$.

Als Anfangstöne der Melodien (erster Schwerpunkt) finden wir in 461 untersuchten Arien:

- 180 mal die I. Stufe
- 137 „ „ III. „
- 103 „ „ V. „
- 17 „ „ VII. „
- 11 „ „ II. „
- 11 „ „ VI. „
- 2 „ „ IV. „

Als Schlußton ist fast immer, besonders in den ersten Opern, die I. Stufe zu hören. Erst im Laufe der Zeit tritt manchmal die Terz ein, und in Frageschlüssen die Quint. Man darf dies aber auch in den letzten Opern der Jugendepoche als Ausnahme ansehen.

Dies ist keine müßige Feststellung, denn wenn man nach der klaren Erklärung Grunskys*) die Melodie als eine „Folge von Spannungen und Entspannungen“ begreift, die ihren Ausgleich sucht, „bis am Ende alles zur Ruhe kommt“, so wird durch die Feststellung der *T* als Schlußton auch deren seelische Eigenschaft — Ruhe — bezeugt.

Was den Fortgang der Melodie in ihrem Inneren anbelangt, so sagt Grunsky sehr richtig, sie müsse „aus Teilen bestehen, welche fesseln“, Spannung erzeugen. Es sei aber noch nicht ein für allemal festzustellen, „daß die Richtung nach oben spanne, nach unten entspanne“. Die Untersuchung der Melodierichtung ist also zweifelsohne von hoher Wichtigkeit.

Bei der Frage, ob Scarlatti steigende oder fallende Melodik bevorzuge (Strüver behauptet das letztere), sind 4 Punkte zu unterscheiden:

1. das Verhältnis von Anfang und Ende der ganzen Melodie (Phrase),
2. der Richtungswille des Anfangs,
3. die Art der Melodik im ersten Motiv,
4. die Richtung des Auftaktes.

1. Die Untersuchung des ersten Punktes ergab begreiflicherweise eine fallende Tendenz, weil bei allen Terz- oder Quintanfängen der Tonica-schlußpunkt unterhalb bleiben muß, bei Tonicaanfängen aber die Linie beharrt. Steigen kann die ganze Linie nur bei den Phrasen, die mit einer Modulation in die *D* oder ⁰*Tp* enden. Das Ergebnis ist, daß

52%	der Arien den Schlußton	unterhalb,
29%	„ „ „ „	auf gleicher Höhe,
19%	„ „ „ „	oberhalb

des Anfangs haben.

2. Ob aber wirklich ein Wille zum Senken der Melodie da ist, das sieht man erst durch die Untersuchung, wie das Verhältnis des 2. Schwerpunkts der Melodie zum ersten ist. Da zeigt sich nun ein bedeutendes Bestreben, die Melodie zunächst zu steigern. Es haben nämlich

46%	den 2. Schwerpunkt	höher
29%	„ 2. „	tief
25%	„ 2. „	auf gleicher Höhe

wie den 1. Schwerpunkt.

Von den letzteren beginnt die Hälfte mit der einfachen Wiederholung des Kopfmotives, so daß der Bewegungswille eigentlich erst beim dritten Schwerpunkt erkennbar wird; berücksichtigen wir daher bei diesen den dritten, dann kommen noch 10% zu den steigenden, 3% zu den fallenden, so daß sich das Ergebnis also auf

56:32:12

*) Karl Grunsky, Musikästhetik⁴, S. 57.

noch zugunsten der steigenden verändert. Der natürliche Gang der Melodie, daß sie sich anfangs steigert und erst gegen Ende in die Tiefe fällt, ist also auch bei Scarlatti Brauch. Etwas anderes ist es, wenn wir fragen, wie die Kopfmotive der Melodien selbst aussehen.

3. Das Kopfmotiv, der Einfall, hat nichts mit dem Willen zur Gestaltung der Melodie als ein Ganzes zu tun. Der Einfall kommt aus der Seele, ist der erste Gefühlsniederschlag aus der Empfindung des Gedichtes. Ich untersuche diese Kopfmotive am besten an der Hand der Erkenntnisse, die Kurt Mey aus der Wagnerschen Melodik abgezogen hat*), nicht weil ich etwa der Meinung wäre, man müsse die Wagnerschen Prinzipien auch auf andere Musik übertragen — das wäre ein schlimmer Fehler, gegen den ich jederzeit auftrete — sondern weil es musikalische Grundgesetze sind, die bei Wagner nur wegen der großen Eindeutigkeit seiner Dichtungen und der urgenialen Einfachheit seiner Motive besonders offenkundig werden und daher leicht erkannt werden konnten.

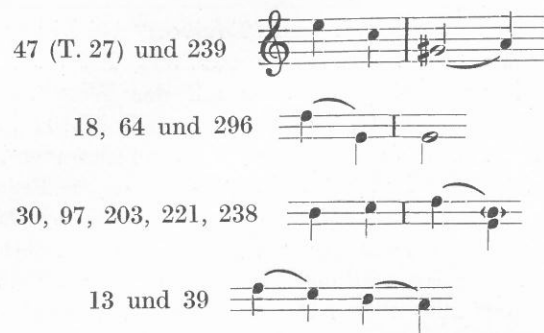
Mey stellt 4 Motivtypen mit ihrem seelischen Inhalt auf: Aufwärtsgehende Melodik bedeutet Bejahung, Entstehen (Werdemotive), abwärtsgehende Melodik Verneinung, Vergehen (Vergehmotive). Dies bestätigt auch Riemann im Grundriß der Musikwissenschaft³, S. 68 und ist eigentlich von Jedermann a priori erfüllbar. Geistreich aber ist, wie Mey auch die zwei weiteren Typen, die Zusammensetzungen Auf und Ab bzw. Ab und Auf charakterisiert. Im 3. Typus zeigt sich der natürliche, unbewußte Lebens- und Willensvorgang — Entstehen, Vergehen —, im 4. aber ein pessimistisches Vergehen zu Anfang, dem ein Aufstieg nur durch bewußte Anstrengung nach Erkenntnis des Niedergangs folgen kann. Die Motive des 4. Typus nennt daher Mey sehr gut „Erkenntnismotive“, im Gegensatz zu den „Willensmotiven“ des 3. Typus (Wille ist hier im Schopenhauerschen Sinne zu verstehen).

Ich fand nun bei der Untersuchung von 183 Kopfmotiven (immer vom ersten Schwerpunkt aus gerechnet; der Auftakt wird später besprochen):

10 Werdemotive	} einfache Motive
61 Vergehmotive	
63 Willensmotive	} zusammengesetzte Motive
43 Erkenntnismotive	
6 Motive ohne melodische Richtung.	

Da hat also bei den einfachen Motiven die fallende Melodik tatsächlich ein riesiges Übergewicht. Aber wie kann es denn auch anders sein, wenn man sich die Texte dieser Arien ansieht, die meist von unglücklicher Liebe

*) Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Leipzig 1901.



Kämen Fälle solcher Gleichheit in ein und derselben Oper vor, so würde das in das Gebiet des Erinnerungsmotives gehören.

2. Das Erinnerungsmotiv.

Kretzschmar schreibt (Gesch. der Oper, S. 166): „In Amor volubile fragt eine Freundin die Elmira ‚Woran denkst du?‘ Elmira weicht aus. Da stimmt das Orchester das Thema einer Liebesarie an, die Elmira lange vorher gesungen hat. Gewissermaßen ist das System der Leit-motive in Scarlattis Opern schon da.“

Die Nachprüfung dieses Satzes ergab, daß Kretzschmar hier das Opfer irgendeiner Verwechslung gewesen sein muß. In der *Dresdener* Partitur kommt keinerlei Stelle vor, auf die seine Beschreibung paßt. Wohl fragt II. 10 Clearco — ein Soprankastrat und keine Freundin — die Elmira:

„Non celarmi i tuoi sensi,
Tu sospiri. A che pensi?“

Sie antwortet sofort mit der Arie, deren Anfangstakte in Nb. 312 angegeben sind. Das Motiv dieser Arie hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit irgendeiner vorhergegangenen Arie Elmiras, deren Motive ich zum Beweis in Nb. 313—318 alle angebe. Eine Nachfrage in Brüssel, wo die zweite und letzte Partitur dieser Oper liegt, wurde von Herrn Prof. van den Borren in liebenswürdigster Weise umgehend dahin beantwortet, daß die *Brüsseler* Partitur an dieser Stelle genau mit der *Dresdener* übereinstimmt und daß auch in ihr keinerlei Stelle sich findet, wie die oben von Kretzschmar angegebene. Es ist anzunehmen, daß Kretzschmar die Notiz über die Elmira-Arie bei einer anderen Oper gemacht hat (die vielleicht gar nicht von Scarlatti war — wenigstens habe ich keine Elmira weiter gefunden) und daß diese dann aus Versehen in den Amor volubile geraten ist.

Aber selbst wenn die Sache sich in irgendeiner anderen Spätoper vorfinden sollte, so wäre es doch gänzlich falsch, den letzten Satz des angeführten Zitates zu schreiben, welcher den Eindruck erweckt, als

handele es sich um etwas für Scarlatti Typisches. Wenn so eine Sache einmal oder auch mehrere Male in den 115 Opern Scarlattis aufgedeckt werden kann, so muß doch gesagt werden, daß das Typische gerade im Fehlen solcher Erinnerungsmotive besteht. Hat auch Monteverdi Eindrücke, die auf der Wirkung solcher Gebilde beruhen, gepflegt, so ist es ganz und gar nicht im Geiste eines Komponisten wie Scarlatti, der seinen Stolz in die unendliche Fülle und Verschiedenartigkeit seiner Einfälle setzte, auf irgendwo einmal angeschlagene Motive zurück-zukommen. Die Barockoper strebte von solchen Vereinheitlichungen eher weg als zu ihnen hin, und nichts ist falscher, als dort Wagner-vorahnungen suchen zu wollen.

Dennoch müssen vereinzelt vorkommende Fälle — jedoch nur als Ausnahmen — gebucht werden. So haben 2 Liebesarien der Clori in „Equivoci nel sembiante“ sogar im Orchestervorspiel große Ähnlichkeit: Nb. 305 und 306 und die dritte 307 versetzt das Ganze wegen der Gelo-sia nach Moll.

Bei 2 Arien der Rosmene, von verschiedenen Personen gesungen, spielt sicher Linceo bei der zweiten auf die erste Standhaftigkeitsarie an, die ihm Rosmene einige Szenen vorher ins Gesicht geschleudert hat (Nb. 308 und 309).

Das ist aber nichts Neues. In Cestis „La Dori“ beginnen 2 ganz verschiedene Arien zweier Personen mit dem gleichen Motiv, weil in beiden Arien die Planeten angesungen werden (Nb. 310 und 311). Auch sei auf das Erinnerungsmotiv im III. Akt von Pistocchis Girello hin-gewiesen (Sandberger, Vorlesungen).

Durch die gleichen Anfänge zweier Osmano-Arien in Teodora Augusta, die gänzlich verschiedene Stimmung atmen, dürfte Scarlatti versucht haben, den einheitlichen Untergrund des Osmano-Charakters festzuhalten (Nb. 320 und 321).

Die Verwandtschaft zwischen Nb. 249 und 254 im „Pirro“ braucht nicht zufällig zu sein.

Um ein weiteres Beispiel zu bringen, muß ich schon unsere Epoche verlassen und 2 gleiche Arienanfänge in Dur und Moll aus „Caduta dei Decemviri“ angeben (Nb. 319).

Daß sich das Erinnerungsmotiv auch der Begleitung bemächtigen kann, sehen wir in der „Honestà“ an dem Skalenmotiv am Schlusse der Arie III. 1 (Nb. 25), das dann auch umgekehrt wird (Nb. 26) und im folgenden Rezitativ wiederkommt (Nb. 27). Vgl. S. 61.

Noch besser ist das im „Pirro“ II. 3 zu sehen, wo aus dem 4. Takt von Marios erster Arie ein BC-Motiv gemacht wird, welches dann die polyphone Begleitung seiner 2. Arie bildet (Nb. 322 und 323). Dies ist immerhin neu, denn bei Monteverdi und in den Venetianer Opern fielen die Leitgedanken in die Singstimme, nicht ins Orchester (nach Sandberger, Vorlesungen).

Die ausgedehnteste Anwendung eines Erinnerungsmotives kann man im „Anacreonte tiranno“ feststellen. Es ist das öftere Vorkommen einer ariosen Rezitativfloskel, die immer erscheint, wenn von Rosicleas einstiger verhaltenen Liebe zu Florimondo, der sie verraten hat, die Rede ist. Ich gebe alle Stellen in Nb. 324—328 an. Dasselbe Motiv wird dann in der Einleitungssymphonie zum III. Akt verwendet, der mit der Szene beginnt, in welcher Florimondo und Rosiclea innerlich sich wieder nähern. Das Motiv ist da zu einer sequenzierenden Reihe verlängert, die von der I. Geige angestimmt, vom Baß kanonisch nachgeahmt wird (Nb. 329). Allerdings beginnt mit demselben Motiv auch der Ostinato-Baß zu Orontes Arie „Duci invitti“ (Nb. 330), die nicht das Mindeste mit Rosicleas Liebe zu tun hat, sondern das beharrlich wühlende Streben Orontes, sein Recht zu erlangen, schildern will. Auch kommt dem Komponisten die Rezitativfloskel noch einmal (im III. Akt 10) bei Liebesworten der Isifile in die Feder (Nb. 331).

Daß die Floskel, die doch nur ein Symbol ist, sich natürlich auch bei anderen Komponisten und in anderen Opern findet, fällt bei dieser Frage viel weniger ins Gewicht, als die Zweifel, die ich an der Echtheit der Anacreontepartitur geweckt habe. Das Verdienst dieses Versuches einer etwas erweiterten Anwendung des Erinnerungsmotives würde dann dem Sartorio zufallen. Das würde nicht schlecht zu dem Meister passen, der sich überall durch große Gesichtspunkte und große Zusammenhänge ausgezeichnet hat, die ihn auch dazu trieben, als der einzige der damaligen Tonsetzer eine Duologie zu wagen (*La prosperità und la caduta di Elio Sejano*).

3. Bewegungsmotive und Tonmalerei.

Es ist wichtig für die Entwicklung der musikalischen Psyche, zu erforschen, wann die Vorstellung der körperlichen Bewegung auf die Erfindung von Motiven Einfluß gewinnt. Denn der musikalische Einfall hat 2 Quellen, die eine die aus der Dichtkunst stammt, das ist der sprachliche Tonfall, die andere, die in der Tanzkunst wurzelt, das ist die Gebärde. Die Zeichnung der Gebärde ist der Urgrund der Entwicklung des Accompagnato-Rezitativs. Vgl. ob. S. 101. Aber auch in zahlreichen Arien-Motiven kann man Spuren solcher Zusammenhänge entdecken. Welch tiefgehende Wirkung die Bewegungsvorstellung bei Joh. Seb. Bach hatte, hat Albert Schweitzer herrlich nachgewiesen*). Bei Scarlatti bemerkt man anfangs, wie bei allen Zeitgenossen, eine vollständige Ablehnung, Bühnen-Bewegungsvorgänge zu illustrieren. Eine große Feldschlacht in Statira, ein Erdbeben in Rosmene, Gewitter und Erdbeben als II. Aktschluß in Statira — alles das entlockt unserem

*) Alb. Schweitzer, J. S. Bach. Leipzig 1908.

Meister nicht einen Ton. Die Schilderung von Bewegung an sich durch Musik ist natürlich etwas Ur-uralt und aus der Madrigalliteratur sattem bekannt. Diese Art geht in die Gleichnissarie des Dramas über, und so finden wir bildhaft Natur-Bewegungen auch in der Oper früh illustriert. So regt das Fließen des Wassers Scarlattis Phantasie in den „Equivoci“ an (Nb. 17), besser noch in Rosmene (Nb. 148) und in „Pirro“ (Nb. 259). Der Sonnenaufgang (Nb. 32), das Wehen des Windes (Nb. 154 und 257), die leise Bewegung des Schattens auf der Sonnenuhr (Nb. 197) regen ihn schöpferisch an. Das Losbrechen der entfesselten Hölle schildern die Läufe des Nb. 21, den Sturm des Meeres der BC in Nb. 24, die Schläge des Schicksals die Schleifer des Nb. 25. Die Schlange windet sich in Melodie und Begleitung des Nb. 28.

Aber daß die Aktion des Schauspielers auf die Musik übergreift, das ist etwas ganz anderes! Das kann erst eintreten, wenn die Psyche des Komponisten von dem Leben der Bühne ergriffen wird.

Es würde zu weit führen, diesen Gedanken aus der Frühzeit der Venezianischen Oper herauszuentwickeln, wo man manche solche Momente aufspüren könnte. Ich will mich nur auf meinen Meister beschränken.

Da melden sich denn anfangs nur ganz zaghaft solche Züge: Das Motiv in Nb. 15 mag durch das Vorbeigehen der Hirtin eingegeben sein; der Stillstand der Melodie bei „ferma il piè“ wirkt dann förmlich sichtbar.

Aber im Accompagnato-Rezitativ Nb. 140 merkt man die Aktion des Schauspielers schon ganz deutlich. Mehr noch im Auftritt des verzweifelten Oronte, der sich die Haare ausrauft (Nb. 211). Die Arie, Nb. 151 wurde wohl durch eine heftige Bewegung Rosmenes eingeleitet, die im Vorspiel musikalisch aufgefangen wird. Die wilden Gesten der Amazone kann man sich wohl als Ursprung der Begleitungsmusik von Nb. 173 und 199 denken. Auch die großartigen Vorspiele zu 217 und 122 können nur durch Bewegungsvorstellungen — beschwörende Anrufung der Gottheit — hervorgerufen sein. Die Vorstellung des vom Weinen erschütterten Körpers hat wohl auch die schluchzenden Akkorde in den Arien der Rosmene und Deidamia eingegeben (Nb. 147 und 253). In Nb. 243 wird die Musik durch das Vorbeigehen und die Bücklinge der Damen inspiriert. Nb. 263 kann nur durch Bewegungen der verzweifelten Königin gedeutet werden. Die Fecht- und Tanz-Ritornelle in der Amazone corsara (Nb. 180) sind sehr gut gesehen. Zwei hübsche Laufmotive für den Buffo sehen wir in Nb. 280 und 344.

Verwandt mit den Bewegungsmotiven sind die Tonmalereien, die Gehörseindrücke nachahmen. Da haben wir das Quellenrauschen (Nb. 132) und die Vogelstimmen (Nb. 150 und 272). Über das Fehlen jeglicher Nachahmung der Vogelstimmen beim Duett in der „Amazone“ (Nb. 204) habe ich oben, S. 118 gesprochen.

4. Ornamentik.

Die Ornamentik ist eigentlich nur ein kleiner Teil der Variationskunst, die der Komponist fortwährend übt.

Die Variationslust äußert sich in Änderungen der Harmonik, der Rhythmik, der Dynamik, Agogik und Klangfarbe, aber auch auf melodischem Gebiet durch Umkehrung und Beugung der Linie sowie durch die eigentliche Ornamentik. Man darf aber kühnlich behaupten, die Ornamentik sei das untergeordnetste Gebiet der ganzen Variationskunst, so untergeordnet, daß es dem damaligen Komponisten schier zu langweilig war, sich mit ihr zu beschäftigen und er daher diese ganze Tätigkeit bei der Reprise des DC-Teils (und auch sonst) dem Sänger überließ.

Immerhin müssen wir aber vor dem endgültigen Durchdringen der DC-Arie beobachten, wie der junge Scarlatti stellenweise solche schmückenden Variationen ausschrieb.

So ist in T. 4 eines reizenden Arioso aus *Tutto il male* (Nb. 340) die Verzierung als Belebung des Taktes 3 ausgeschrieben. So finden wir in einer merkwürdig gebauten Arie der „*Equivoci nel sembiante*“, welche sonst jede Phrase sofort meist tonartlich variiert, wiederholt die zwei sich entsprechenden Stellen (T. 1—3 und 20—22) in verschiedener Figuration wiedergegeben: Nb. 341. — So ist in Nb. 345 in der Wiederholung der Takte 13/14, die in T. 18/19 etwas schwer erkennbar vor sich geht, die lange Note so variiert, daß gleichsam die Koloraturen, die dort nachfolgten, jetzt mit in die Kadenz einbezogen sind*).

Über den Wert gut angewendeter Melismen, die sich bis zur sog. „Koloratur“ steigern können, dürften sich Musiker, die fähig sind, den Standpunkt Glucks und Wagners für das Seicento abzustreifen, klar sein. Man darf also nicht jede Koloratur Scarlattis verwerfen, sondern muß im Gegenteil bewundern, welch schlagenden Ausdruck er allen diesen Stellen einhaucht, die er selten geschmacklos übertreibt. Er sorgt auch immer dafür, daß die Koloratur auf das passende Wort zu stehen kommt. (Vgl. S. 115 und 118. — Nb. 178 und 199.)

Auch die Baßführung durchschreitet das Gebiet der Ornamentik, wobei sie eine melodische Entwicklung von 3 Stadien durchmacht. (Diese Stadien sind hier nicht historisch, sondern systematisch gemeint.) Zunächst stützt der Baß nur in einfachen Noten die Harmonie: Nb. 5, 13, 56, 57, 147 usw. Dann wird er bewegt, mit Durchgangsnoten versehen**). Das hat keinen anderen Sinn als bei der Melodie die Orna-

*) Ganz eigentümlich ist, daß Scarlatti einmal in *Equivoci* die verzierte Stelle vor die einfache stellt (Nb. 393).

**) Hierbei springt Scarlatti in seinen ersten Opern skrupellos und ungeschickt in den Oktaven herum: Nb. 15, T. 5 und 7, Nb. 393, T. 8 und 10.

mentik. Diese Bässe gleichen sich alle untereinander, wie das Figurenwerk der Koloratursängerinnen, nur alles in breiterem Tempo. So gestalten sich die Bässe der Notenbeispiele: 9, 14, 28, 41, 126, 161, 242, 260 usw. (in $\frac{4}{4}$) und 60, 192 usw. in ($\frac{3}{4}$). Das bloße Vorhandensein der Figuration kann bereits als Gegensatz zum ruhigen Baß eine charakteristische Wirkung ausüben, z. B. in Nb. 43.

Aus dem Stadium der bloßen Figuration treten aber die Bässe bald, indem sie motivische Gestaltung ergreifen. Das geschieht zunächst bloß am Anfang des Stückes, indem der Baß das Motiv der Melodie anstimmt oder nachahmt. Vgl. Nb. 10, 11, 12, 61, 226, 254 usw., wo er es anstimmt — und 18, 20, 29, 144, 241 usw. wo er es nachahmt, dann aber in seinem indifferenten Fahrwasser weiterschwimmt. Die Nachahmung ist meist in der Oktave. Sie kann aber auch in anderen Intervallen erfolgen, wobei manchmal, beispielsweise in 29, 219 und 130, tonale Beantwortung eintritt. Oft erfolgt die Nachahmung kanonisch, ohne daß der andere Teil pausiert. Nb. 66, 47 (T. 27—33). In den Fällen des Anstimmens führt der Baß das Motiv manchmal gleich wie der Sänger weiter (mit Ausnahme der Kadenz natürlich), Nb. 58, 212, manchmal anders, Nb. 191. Die Nachahmungen können auch erst im Verlauf des Stückes eintreten, während der Anfang indifferent war: Nb. 54.

Aber auch andere, der Singstimme entgegengesetzte Motive kann der Baß in seiner Melodie anstimmen: Nb. 65, 122. In diesen Fällen setzt er seine Stimme als begleitender Baß fort.

Tut er das nicht, sondern hält er sein Motiv selbständig und hartnäckig fest, so entsteht die Ostinato-Arie.

5. Die Ostinato-Arie.

Nachdem die Florentiner Camerata ihre doktrinaire Forderung, der Gesang dürfe nur eine Nachahmung der menschlichen Sprache, eine gehobene Deklamation sein, in die lebendige Tat umgesetzt hatte, gab es 2 Wege, mit diesem realistischen Gebilde auch Gefühlswerte zu verbinden. Der eine war, der Realistk zeitweise zu Leibe zu gehen, dem Gefühle da und dort einen ändernden Einfluß auf die Deklamation zu gestatten, indem das Gefühl sich des Tonfalls selbst bemächtigte und diesen nach seinen Wallungen ummodelte. Daraus entstanden die ariosen Floskeln, aus diesen das Arioso, und aus diesem wieder durch Groß-Rhythmisierung und Stilisierung die Arie.

Der andere Weg war der, die realistische Deklamation zunächst unangetastet zu lassen und die Gefühlswerte in die Begleitung zu legen. — Bei der Musik bedeutet dies nicht etwa eine Veräußerlichung, da ja durch die nur in der Tonkunst vorhandene und mögliche Verschmelzung die beiden Linien nicht getrennt nebeneinandergestellt werden, sondern ineinander aufgehen, wobei die instrumentale Linie den Gesangs-

ton gleichsam innerlich belebt und mit Seele erfüllt. Hier gab es wieder 2 Wege: der eine war, eine durch Instrumentaleffekte malende Begleitung einzuführen (erster Versuch: Monteverdi, Tancred-Kampf), der zweite, durch Erfindung eines Tonsymbols das der Deklamation zugrunde liegende Gefühl musikalisch einzufangen. Dieses Tonsymbol mußte natürlich, sollte es Ausdruckswert erlangen, wiederholt werden. So entstand und entwickelte sich die Ostinatoarie. Denn es ist klar, daß bei der damaligen Musiktechnik dieses Gefühlssymbol nur in den Baß gelegt und durch Wiederholung eindringlich gestaltet werden konnte. Auch für diese Art war bekanntlich Monteverdi der Vorkämpfer.

Das Ostinato ist im *dramma per musica* der erste Versuch einer motivischen Arbeit neben der Gesangsmelodie oder besser in ihr. Man muß Passacaglio und Ostinato unterscheiden. Ersterer ist ein Baß ohne motivische Melodik, welcher die Grundlage einer Variationsform ist*). Da liegt das Gefühlsmoment in den oberen, sich fortwährend harmonisch und melodisch ändernden Stimmen. Es gibt auch Arien, die davon etwas haben und oft nichts sind als ein Passacaglio; in der eigentlichen Ostinatoarie aber ist wesentlich, daß sie neben die Singstimme, die in ihrer eigenen Form fortschreitet, ein Motiv stellt**). Daß später auch Teile der Gesangsmelodie selbst zu solchen Motiven benutzt wurden, ist nur ein Zeichen der innigen Verbindung beider Teile.

Ein Analogon für die Ostinatoarie in uns näherliegender Zeit finden wir weniger in der Wagnerschen Motivtechnik, als vielmehr in dem Situationsmotiv, wie es Mozart und Dittersdorf über ganze Szenen ausgebreitet haben. Vgl. „Figaro“ erstes Finale, wo jede Szene durch solche unermüdlich wiederholte Motive zusammengehalten wird; so auch das letzte Finale von Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“.

Wenn Arioso und Ostinato zusammen auftreten, was bei Cavalli schon häufig der Fall ist, so sehen wir beide Erweiterungsprinzipien gemeinsam am Werk.

Passacaglio und Ostinatoarie haben in der Venezianer Oper viel Förderung erfahren. Aus Sandbergers Vorlesungen wissen wir, daß Cavalli den Passacaglio oft zu Klagegesängen verwendet hat, daß P. A. Ziani ihn nicht gepflegt hat außer in Annibale, daß Sartorio ein Freund von Passacaglio und Ostinato war, wie das Lamento des Adel-

*) Eines der ersten Beispiele dieser Art dürfte in Mazzocchis „Catena d'Adone“ vorliegen. „Der Gesang des Arsete variiert über demselben Baß in viermal veränderter Gestalt“. S. Goldschmidt a. a. O. S. 25.

**) Ganz richtig sagt Dent, S. 13: „Probably the instrumental movements of Monteverdi, built up on sequentially recurring figures, are the real ancestors of the groundbasses of Legrenzi and Scarlatti. The chaconne is simply a set of variations, each clearly defined, though forming a continuous movement.... It is obvious that such basses as these taken from early works of Scarlatti, could not be treated in the spirit of a chaconne....“

berto in Adelaide beweise, daß auch Legrenzi solche Stücke komponiert habe und später Pallavicino gewisse Baßmotive festhalte, ohne ein richtiges Passacaglio daraus zu gestalten. Aus eigener Anschauung kann ich sagen, daß in der vorsearlattischen Zeit Passacaglio und Ostinato noch stark ineinander gehen. Das Schlußduett des I. Akts in Monteverdis *Poppea* ist eines der ältesten deutlichen Beispiele. In Cavallis *Egisto* II. 6 (Arie der Climene) haben wir ein 4 hebiges, chromatisches Passacagliothea in a ($\frac{3}{2}$), welches 19 mal auf gleicher Stufe wiederholt wird. Die Oberstimme geht in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit ganz frei darüber hinweg. — Carissimi scheint diese Form in seinen Oratorien nicht zu lieben. Nur im *Jephthe* (Carissimis Werke, herausgegeben von Chrysander, 1869, S. 9) bringt er einen 4 taktigen, chromatischen Passacagliobaß zu einem Terzett, der dann sofort eine Quart tiefer wiederholt wird. Das sind also nur 2 Strophen mit einer Coda in der °D . — In der Partitur von Provenzales „*Il schiavo di sua moglie*“ (*RCec*) fand ich 2 Arien in dieser Form, die auch Rolland im Anhang seines Werkes „*Histoire de l'opéra en Europe*“ mitgeteilt hat. Die eine III. 4 (Rolland, S. 3) verpflanzt das Motiv abwechselnd in die Baß-, Violin-, Bratschen- und Singstimme und schiebt es sogar übereinander. Es erscheint aus f oder c. Auch in der Arie der Menalippa I. 8 (Rolland, S. 9) wird das Ostinatomotiv nicht im Baß festgehalten, es erklingt nicht einmal immer, sondern schweigt ganze Strecken lang vor anderen Gebilden. In Cestis „*Il principe generoso*“ (*MüSt*), I. 8 hat die Arie des Belisa einen 5 hebigen Baß, der 4 mal in a, 3 mal in C und 4 mal in a wiederkehrt zu einer freien Melodie. Riemann hat im Handbuch der Musikgeschichte, II. S. 242 den Passacaglio aus Melanis „*La Tancia*“ abgedruckt. Goldschmidt nennt überdies noch die 2 bekannten aus Cavallis *Didone*. Über Legrenzis Ostinati spreche ich unten S. 199 f.

Meine Aufgabe wird es sein, die Art zu beleuchten, wie Scarlatti den Ostinato, den er in seiner Jugend sehr liebte, behandelt hat.

Der Ostinatobaß kann, systematisch betrachtet, folgende Gestalten annehmen: Das einfachste, aber nicht älteste ist es, das Ostinatomotiv immer auf der gleichen Stufe zu wiederholen*). In dieser Art angewandt,

*) Man darf mit dem Ostinato nicht das öftere Wiederkehren ein und desselben kurzen BC nach Zwischensätzen verwechseln. Das ist ein Refrain. So hat z. B. das erste Duett im II. Akt von Marazzolis „*Vita humana*“ Passacaglio-Refrain. So endet des weiteren das I. Intermedio der Oper „*Chi soffre spera*“, Text von Rospigliosi, Musik von Mazzocchi und Marazzoli (*RVat*) mit einem lustigen Strophensingen. Einem BC in C (Nb. 343) folgen allmal 4 Takte; abschließend im Anfangston des Refrains, der sich stets wieder anschließt. Dergestalt singt 4 Strophen Coviello, 4 die Ninfa, 5 Zanni, 4 Ninfa, 5 Pastore, 5 die Ninfa. Ein Unwetter legt los, Regen, Hagel, Blitz, dazu ein Rezitativ. Aber sie lassen sich nicht stören. Coviello singt nochmals 4 Strophen, bis endlich alles im C-Dur-Dreiklang „*Allo scampo*“ ruft und der Vorhang fällt.

verdient er seinen Namen am besten. So hat er sich auch am längsten, bis in die neueste Zeit als „Passacaglio“ erhalten. Durch Verzierung der Baßnoten erhält er Ähnlichkeit mit dem Ostinato. So wendet ihn Scarlatti sehr gut in Tutto il male an: Nb. 48. Diese Arie hat einen 5 hebigen fallenden Baß, zu dessen 10 maliger unausgesetzter Wiederkehr das Orchester die bizarrsten Variationen — Feuer schildernd — musiziert. Dann folgt das Ganze nochmals als 2. Strophe. Das ergibt also 20 Wiederholungen des Ostinato. — Weitere Stücke in dieser Passacaglioart gibt es im Anacreonte, Nb. 92, wo der 2 taktige Baß in f sich 12 mal wiederholt. Der Passacaglio in h (Nb. 93) wird nach 5 maliger Wiederholung des Motivs jäh unterbrochen.

Alle diese Nummern haben Orchesterbegleitung.

Diese reine Art ist verhältnismäßig selten. In die starre Hartnäckigkeit dringt das entgegengesetzte Prinzip der Abwechselung ein, zuerst durch bloße Tonartversetzung. Damit beginnt eigentlich erst die Ostinatoarie. Da können wir nun mehrere Grade unterscheiden.

1. Abwechselung nur mit einer anderen Tonart im Mittelteil. Es ergibt sich dadurch eine Dreiteilung:

Ostinatobaß in der *T*,

Ostinatobaß in der *D* oder *Tp*,

Ostinatobaß in der *T*.

Dieser III. Teil kann nun wieder in der begleitenden Melodie a) ein DC des I. Teils darstellen oder b) eine Versetzung des II. Teils nach Art der Seicentoarie sein oder c) auch ganz neue melodische Codaflöskeln enthalten.

a) Ein schönes Beispiel dieser Art begegnet uns in der Statira: die DC-Arie „La clemenza nel cor d'un Regnante“. Ich teile sie ganz mit (Nb. 345), weil es eine sehr große Ausnahme ist, daß — abgesehen von den oben genannten Passacaglien — ein Ostinato instrumentiert ist. Fast alle anderen Ostinatoarien sind BC-Arien. Hier ist die seltenere Steigerung $^0T—^0D$ angewendet. Öfter findet man $^0T—Tp$. So in Nb. 346, wo ein 7taktiger, merkwürdig zackiger Ostinato 4 mal in g, 2 mal in B und 4 mal in g wiederholt wird. Der MS bringt seinen Text 2 mal gleich. Die ganze Melodie vermeidet glücklich die beim Ostinato leicht eintretende Eintönigkeit und Steifheit. Hier sieht man auch an dem kanonisch einsetzenden Ritornell, daß es sich bei der Ostinatoarie stets um motivische Arbeit handelt. — Zwei weitere DC-Arien mit einfacher Steigerung des Ostinato im MS (Dur- $T—D$) sind in Nb. 349 und 30 angegeben.

b) Seicentoform haben 2 Dur-Arien, von denen eine aus „Honestà“ (Nb. 348) die Nachsätze in der *D* und *T*, die andere aus „Tutto il male“ (Nb. 50) in der *Tp* und *T* bringt.

c) In Nb. 137 (Clearco) zeigt sich die Erscheinung vollständiger Veränderung des gesanglichen Teiles im letzten tonartlich zurück-

kehrenden Abschnitt (Steigerung des Ostinato im Mittelteil: *D*⁺). Die Arie der Tilla in „Tutto il male“ II. 7 (Nb. 347), die durch einen merkwürdig langen Moll-Ostinato auffällt (Steigerung in die *Tp*), ist ebenfalls im 3. Abschnitt melodios ganz anders geführt, macht aber textlich, gemeinsam mit dem Ostinato, ein DC.

2. Der Mittelteil hat zwei verschiedene Tonarten, meist *D* und *Tp*. Es ergibt sich dann ein dreimaliger Tonartwechsel. Schon bei Legrenzi gibt es diese Erweiterung: In Totila I. 12, Arie des Vitige „Resta il core“ erscheint ein Ostinato in $\frac{3}{4}$ -Takt

2 mal in C^{lon}
2 mal in G
2 mal in e
2 mal in C

Dasselbe Prinzip finden wir bei Scarlatti in Nb. 100 (Anacreonte): 5 mal A, 2 mal E, 3 mal h, DC: 5 mal A (wobei die mixolydische Repercussa noch mitspricht). Ferner in Nb. 351, 352 und 353. Wir finden da den Mittelteil in *D* und *Dp*, in *Tp* und *Dp*, und in *D* und *Tp*. — Bei Nb. 354 wird der letzte Teil der Melodie wieder ganz verändert (also in der Art des vorigen Abschnittes 1c), so daß die Bogenform nur noch durch die Tonart gewahrt ist. Die Singstimme bewegt sich hier in fortwährenden ganz regelmäßigen Wiederholungen der kleinsten Phrasen, eine Form, die man in vielen Arien durch Vortragswechsel von *f* und *p* erträglich gestalten kann. Über dem grollenden Ostinato wird sich diese Vortragsart aber schwer anwenden lassen. Nb. 355 (Tutto il male) hat vollständige Seicentoform. Ihr Vordersatz ist zweitonartlich (*d* und *F*), der Nachsatz steht erst in *a*, dann in *d*.

Die Arie „Honestà“ I. 10, die Dent S. 14/15 zergliedert und als Typus der Ostinatoarie hinstellt, ist in Wirklichkeit ein ganz vereinzelter Fall. In ihr ist der MS in der *Tp* auffallend knapp. Er bringt den Ostinato nur 2 mal, während der HS (4 maliger Ostinato) schon 2 Tonarten (*T* und *D*) heranzieht. Die Reprise versetzt den Schluß in die *T*. Das Bild, das Dent gibt, ist vollkommen richtig, aber es ist für die Bauart von HS und Rp kein Typus. Ich gebe das Schema mit deutschen Bezeichnungen (den Anfang der Arie siehe Nb. 350):

h Einleitung
h h fis fis HS
D D MS
h h h h Rp
h h Vocalcoda
(h h Ritornell)

3. Vierfachen Tonartwechsel, also 5 Abschnitte, finden wir ebenfalls schon bei Legrenzi: Die Arie der Marza „Vai nutrendo“ in Totila I. 19 hat einen $2\frac{1}{2}$ -taktigen, also 5 hebigen Ostinato in $\frac{4}{4}$.

Dieser kommt:

in F ^{lon}	3 mal	} MS
in C	2 mal	
in g	2 mal	
in B	2 mal	
in F ^{lon}	2 mal	

Die gleiche Form haben bei Scarlatti die Arien „Honestà“ I. 8 (Nb. 357) und „Statira“ I. 8 (Nb. 215). Von diesen läßt die erste ihren 5 hebigen Ostinato ziemlich unregelmäßig folgen: 4 mal F, 1 mal B, 1 mal g, 2 mal d, 1 mal F, während die zweite eine schöne Symmetrie herstellt:

5 mal	a	HS	} MS
2 mal	C		
1 mal	G		
2 mal	e		
5 mal	a	HS	

Viermaliger Tonartwechsel tritt auch ein, wenn bei der Seicentoarie der NS 2 fache Tonart hat. Dies ist der Fall in der Arie des Falcone in „Tutto il male“ III. 7, deren nach wirksamen Pausen immer hineingeworfenes Motiv in seiner Kürze und Trockenheit komisch wirkt. Der Baß ist (Nb. 356):

2 mal	a	VS
1 mal e,	3 mal C	1. NS
1 mal e,	2 mal a	2. NS

4. Wenn noch mehr Versetzungen eintreten, dann kommen manchmal recht wüste Gebilde zustande, wie die Arien in Anacreonte (Nb. 330), Honestà (Nb. 358), in deren Koloraturen das Gefühl für Variationsform hineinspielen dürfte. Ihre Tonartfolge ist: 3 F, 1 C, 1 F, 1 d, 1 a, 1 C, 3 F. Andererseits weiß Scarlatti schon in den Equivoci dadurch Ordnung in diesen reichen Tonartwechsel zu bringen, daß er die einzelnen Teile der DC-Form wieder übersichtlich gliedert; so z. B. den HS in Bogen- oder Seicentoform gestaltet: In Nb. 359 hat HS und Rp (e h e) Seicentoform, der MS wiederholt eine Strophe in C und G. Nb. 360: e G e (HS), der MS ist symmetrisch geordnet: 2 h, 1 e, 2 G, wodurch genau in der Mitte der Arie wieder die ⁰T erscheint. Nb. 361 und 362 zeigen recht verwickelte Seicentoformen:

2 D, 3 A, 1 D	VS
4 h	1. NS
1 E, 1 A, 2 D	2. NS

und die andere Arie:

3 A, 2 F, 2 A	VS
1 D	Übergg.
2 h	1. NS
2 A	2. NS

Noch vielgliedriger ist die Arie aus Pirro III. 6 (Nb. 253), die wir auch noch unter den Ostinato rechnen dürfen, trotzdem das Ostinatomotiv sich einige Beugungen und Intervall-Änderungen gefallen lassen muß. Die Lage des Motives verändert sich fast ein dutzendmal. Sie ist eine der empfindungstiefsten Arien unseres Meisters; auf ihre seelische Wirkung durch die Pausen in der Singstimme, das stellenweise tränen-erstickte Ausbleiben der Anfangstöne des Baßmotivs und durch den rezitativischen Schluß habe ich schon aufmerksam gemacht. Sie ist neben der Arie aus Statira (Nb. 345) der einzige Fall von Instrumentation beim eigentlichen Ostinato.

5. Daß der Ostinato auch Ensembles ergreift ist ein seltener Fall. Wir finden ihn in „Tutto il male“ II. 10, wo ein launiges Duett von einem eintaktigen Ostinato begleitet wird, der sich folgendermaßen bewegt (Nb. 363):

5 A, 2 D, 2 h, 4 E, 2 A, 2 D, 2 A.

In Rosmene begleitet er mit einigen Freiheiten das meist aus einem „Nacheinander“ bestehende Terzett II. 4 (Nb. 364).

6. Endlich finden wir, daß der MS zur schärferen Gegensätzlichkeit den Ostinato

a) umkehrt. So in Teodora Augusta III. 6 (Nb. 365), oder

b) interessant variiert. So in Rosmene I. 4 (Nb. 165), wo das Largo-Ostinatomotiv des HS in ein Prestomotiv mit punktiertem Rhythmus umgewandelt wird, dem man aber noch deutlich die gleichen melodischen Strebungen anmerkt.

c) nur unvollkommen, zerstückelt wiederholt. So in Pirro I. 9 (Nb. 366) und Pirro III. 6 (Nb. 264), in Rosmene (Nb. 166), wo der MS nach 2 maliger D-Versetzung hauptsächlich aus dem Lauf des 2. Taktes bestritten wird. Oder er wird

d) nur in einem Teile der Arie verwendet. So in Honestà (Nb. 24 und 25) und in Equivoci (Nb. 389).

e) Es kommt vor, daß der Ostinato stellenweise in die Singstimme übergeht, wobei der Baß natürlich andere Linien ergreifen muß. Das Nb. 53 macht diesen Vorgang ganz klar. In Nb. 367 wechselt er zwischen Singstimme und Baß immer ab, und der Baß schiebt allemal zwischen den Ostinato einen freien Takt ein.

6. Freie motivische Arbeit.

Bei dem Verfahren der Zerstückelung des Ostinato im MS nähert er sich immer mehr dem, was wir „motivische Arbeit“ nennen. Diese zeigt sich schließlich ganz deutlich in einer Arie, wie Genuinda II. 22 (Nb. 368), wo der Baß förmlich zerflattert. Hier nimmt das Motiv in der einzigen Baßstimme mannigfaltige Gestaltung an. In der Orchesterarie aber, wo sich das Motiv auf die verschiedenen Instrumente ver-

teilen kann, löst es sich völlig in freier motivischer Arbeit auf. In der *Pirro-Arie* II. 4 (Nb. 369) sieht man den Übergang vom *Ostinato* zur symphonischen Behandlung der Motive und zugleich den Beweis, daß *Dent* recht hat, wenn er die *Ostinatoarie* weniger aus dem *Passacaglio* (oder wie er sagt: *Chaconne*) ableitet, als aus dem *Monteverdischen* „Motiv“.

Oft gehen auch ganz freie Motive neben der Singstimme einher, ohne irgendwie auf deren melodische Art Rücksicht zu nehmen (Nb. 373). Andererseits kann die Singstimme — anfangs sich anders gebarend — später die Motive der Begleitung ergreifen. Das ist besonders häufig, wenn die Motive zuerst in einer der oberen Orchesterstimmen statt im Baß erscheinen (Nb. 374). Das Natürlichste ist, daß Orchester und Singstimme die gleichen Motive verwerten, wofür fast jedes Nb. Zeugnis gibt.

7. Polyphonie.

Wenn die motivische Arbeit das *Ritornell* ergreift, so geberdet sie sich noch immer polyphon. Es genügt, sich folgende Orchestereinsätze in *Arien*, bzw. *Ritornellen* anzusehen: Nb. 17, 136, 151, 197, 199, 210, 211, 346, wo die Motive in der Nachahmung der Oktave eintreten, was manchmal zu kanonischen Bildungen führt. In Nb. 30, 31, 37 usw. werden die Nachahmungen nach Art der *Fugeneintritte* gemacht. Dabei wird aber das Gesetz der Entsprechung zwischen *T* und *D* in der Gestaltung des *Comes* fast immer vernachlässigt (Nb. 31, 157, 232). Befolgt wird es im Vorspiel der Nb. 291 und 296 und ganz besonders im *Ritornell* der *Equivociarie* I. 3 (Nb. 375). Ebenso tritt im Duett aus *Genuinda* (Nb. 370) die tonale Korrektur wenigstens im 4. Takt (beim *) ein, die Beantwortung im *Ritornell* (Nb. 371) ist fast regelrecht. Das Thema des *Ritornells* *Statira* I. 1 (Nb. 372) beantwortet *Scarlatti* im Baß mit der *S*! Es wird also nicht einmal die richtige Stufe für die Beantwortung festgehalten: Die polyphonen Künste sind überhaupt kindlich in diesen Opern. Kaum sind die Einsätze vorbei, so läßt *Scarlatti* Kontrapunkt Kontrapunkt sein. Es ist nicht recht begreiflich, wie Zeitgenossen unserem Meister allzu große Gelehrsamkeit vorwerfen konnten. In einem Briefe*) des Grafen *Zambeccari* an seinen Bruder datiert 16. April 1709 lesen wir: „... *Scarlatti*, quale ha fatto l'ultima opera che non è stata piaciuta niente; onde s'avrà sempre la noiosità di sentirlo lui. Esso è un grand'uomo, e per essere così buono, riesce cattivo perchè le compositioni sue sono difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono, in primis chi s'intende di contrapunto le stimarà; ma in udienza d'un teatro di mille persone non ve ne sono venti

*) Veröffentlicht vom Bibliothekar der Universität zu Bologna L. Frati in der *Riv. mus. ital.* XVIII. Bd., S. 64 „Un impresario teatrale del settecento e la sua biblioteca“.

che l'intendono, e gli altri non sentendo robba allegra e teatrale s'annojano. Poi essendo robba tanto difficile, il musico che deve starci attentissimo per non fallare, non ha libertà di potere gestire a modo suo e troppo si stanca; onde universalmente il suo stile per teatro non è gradito, che vi vuole robba allegra e saltarelli come fanno a Venezia.“

Natürlich gibt es auch ganz homophone *Ritornelle*, die die Melodie der *Arie* mehr oder weniger hübsch harmonisiert wiedergeben (Nb. 119, 154, 155, 180, 376).

Rhythmik.

1. Metrik.

Zunächst etwas Äußerliches! *Scarlatti* pflegt (Ausnahmen habe ich allerdings in manchen Opern auch gefunden — das kann aber auch am Kopisten liegen) die *Triole* in den nächst kleineren Notenwerten zu schreiben; also füllt eine durch drei Sechzehntel gebildete *Triole* ein Viertel aus. In meinen Beispielen habe ich dafür die moderne Schreibweise angewendet. Der Anfang von Nb. 49 ist also im Manuscript geschrieben wie in Nb. 378. Ganz unwichtig ist diese Äußerlichkeit nicht — sie kann bei der Agnoszierung unbekannter Stücke mithelfen —, da diese Schreibweise nicht allgemein war.

Der Taktstrich wird ganz unregelmäßig gesetzt, besonders im *Tripeltakt*. Oft sind in ein und demselben Stück ein oder zwei oder drei Hebungen zwischen 2 Taktstriche gestellt, ganz ohne Plan und Bedeutung. Vgl. Nb. 48 und 366. Man kann daher in *Tripeltakten* fast nie nach Takten, sondern nur nach Hebungen zählen. Auch im $\frac{4}{4}$ ist man manchmal gezwungen, nach Halbtakten zu rechnen. Die Anwendung des punktierten Taktstriches ist in der modernen Übertragung in solchen Fällen recht angesehm.

Man muß sich auch zur richtigen Auffassung dieser Musik gänzlich frei machen von dem Glauben, der Taktstrich zeige den Schwerpunkt einer Phrase an. Hunderte Male wird dieselbe Musik bei der *Rp* oder Wiederholung so weiter geschrieben, daß alles, was früher auf 1 fiel, nun auf 3 fällt und umgekehrt. Vgl. Nb. 39 und 359. Man vergleiche hier T. 3f. mit 28f. Dauernd wird (Nb. 353 und 356) zwischen der Hauptbetonung des 1. und 3. Viertels gewechselt. Man hat bei Nb. 356 nach dem *Ostinatomotiv* eigentlich vom T. 4 ab einen $\frac{3}{2}$ Takt vor sich, keinen $\frac{4}{4}$. Derselbe Fall zeigt sich in Nb. 52, 360, 361, 369. Tritt der Wechsel erst nach $2\frac{1}{2}$ Takten ein (Nb. 25, 165, 166, 351, 357, 358), so entsteht ein $\frac{5}{2}$ -Takt.

Das Anzeigen des Schwerpunktes durch den Taktstrich ist ein Postulat *Riemanns*, welches für die Zukunft sehr gut ist und von den Komponisten befolgt werden sollte, aber kein aus der Geschichte ge-

wonnener Erfahrungssatz. Der Taktstrich diene nur zur Zeitmessung und nicht zur Anzeige des Schwerpunktes, für die man eben kein Zeichen hatte. Noch Mendelssohn läßt in seinem Lied ohne Worte Nr. 16 beim Nachspiel die Musik der Einleitung sich um einen halben Takt verschieben. Es wäre besser, für die Schwerpunkt-Anzeige ein neues Zeichen zu erfinden, als die Taktstrichsetzung der älteren Musik zu korrigieren, die, wie gesagt, ursprünglich gar nicht den ihr aufgezungenen Sinn hatte, ganz besonders nicht zur Zeit Scarlattis und seiner Vorgänger. Riemann zeigt (Hdb. II, 2, S. 191 f.) bei den „Opern der ersten Jahrzehnte“ glänzend den Widerspruch des Taktstrichs mit dem wirklichen Rhythmus*). Die oben angeführten Beispiele könnten ins unendliche vermehrt werden.

Die Ungebundenheit der Taktstrichsetzung hat bei Scarlatti den Vorteil, daß man die Hemiole, die oft und immer zu sehr gut gelungener Charakteristik angewandt wird, sehr leicht erkennt. Im Laufe des II. Abschnittes habe ich wiederholt auf solche Hemiolen aufmerksam gemacht. Nb. 54, T. 10 und 13; Nb. 55, T. 6, 18, 20; Nb. 303, T. 23 und 26.

Allerdings gibt es auch schon bei Scarlatti Fälle, wo die Hemiole in den kleinen Takt eingezwängt wird, wo man sie daher erst nach Verständnis zu richtiger Betonung herausziehen kann: Nb. 150, T. 21—24, T. 57/8 — 60. In Händelratorien, wo sie sich immer über 2 Takte ausdehnt, wird sie in der Praxis auch von tüchtigen Dirigenten manchmal nicht erkannt und daher falsch akzentuiert.

Es ist nicht so leicht, sich vom Taktstrich der Scarlatti-Oper freizudenken und damit dem Irrtum über die rhythmischen Schwerpunkte zu entgehen. Die großen $\frac{3}{2}$ - und $\frac{5}{2}$ -Takte, die sich bei richtiger Betrachtung mancher Stücke ergeben, habe ich schon angeführt. Es kommt aber auch oft, ganz ungeachtet der gleichbleibenden Taktstricheinteilung, zu pikanten Rhythmuswechseln. So schlägt in Nb. 304, T. 10 und 14 plötzlich in der Singstimme ein kurzer $\frac{2}{4}$ -Rhythmus in den $\frac{3}{4}$ -Takt hinein (bei „sbuffano, sbuffano“), der sogar zur Begleitung kontrastiert und daher bei geschicktem Vortrag des Sängers köstlich wie das Fauchen eines Katers wirken kann.

So unregelmäßig wie die Setzung der Taktstriche ist auch die Zusammenfassung der Takte zu größeren Phrasen. Die in der klassischen Musik zur Regel gewordene Gruppierung 2—4—8 (Eurhythmie) begegnet uns höchst selten, ist aber keineswegs unbekannt.

Am deutlichsten ist sie in den „Minuetto“ überschriebenen Arien und deren Abkömmlingen (Nb. 383). Die Arien, die „alla francese“

*) Die Betonung direkt leichter Taktteile, die wir hier erleben, ist bei Scarlatti schon höchst selten geworden.

überschrieben sind und wohl mit dieser Form verwandt sind, bewahren manchmal ihre Eurhythmie (Nb. 158), manchmal aber auch nicht. So hat Nb. 155 eine sehr aparte Rhythmik:

1 Auftakt

Vorspiel = 6 T. $\left. \begin{array}{l} HS = (2 \times 4) + 5 \end{array} \right\} 2 \text{ mal} = 2 \text{ St.}$

1 Auftakt + $(2 \times 7) + (2 \times 5) = \text{Abg.}$

Aber auch ohne Überschrift finden wir vollkommen eurhythmische Arien, wie Nb. 95, 337, 381, 382, 384*), ferner mit einzelnen Unregelmäßigkeiten: 154 (in der man die Hemiolentakte als Einheit zählen muß) und Nb. 271:

8 T. = Vsp.

8 T. + 1 + 2 + $(2 \times 6) = \text{HS}$

$(4 + 4 + 2) \times 2 + 1 = \text{MS}$

Nb. 303 ist nur anfangs eurhythmisch (nach 6 hebigem Vsp. 2 mal 8 hebig), dann zerflattert der Rhythmus in: 6 + 4 + 5 + 5-Hebungen und zwei 4 hebigen Schlußwiederholungen mit Verwendung der Hemiole, die als eine gedehnte Hebung zu zählen ist. Nb. 104 beginnt nach Auftakt mit 12 Hebungen und wird dann mit eingeschobenen Einzeltakten 8 hebig.

Auch 3 taktigen Rhythmus kann man auf Strecken hinaus beobachten: Nb. 159, 385. Natürlich kann das da und dort wieder in Zweitaktigkeit umschlagen. Es ist das genau dasselbe, wie die 3-Hebigkeit, die wir innerhalb des $\frac{4}{4}$ -Takts schon beobachtet haben. Daß die Dreizahl als oberste Ordnung der Periode sich betätigen kann, sieht man gut aus einer Arie Cestis in „La magnanimità d'Alessandro“, wo jede Periode bis auf den Anhang 3 Doppeltakte mißt; Anhang und Nachspiel sind 4 taktig. (Nb. 388.) Regelmäßige 5-Hebigkeit ist oben besprochen.

Das Vorhandensein der Eurhythmie, die sich auch schon bei Vorgängern Scarlattis feststellen läßt (S. Pallavicino, Nb. 174), macht es unzweifelhaft, daß ihre Wirkung Scarlatti sehr wohl bekannt war und daß er ihr, wo er sie nicht anwandte, absichtlich aus dem Wege ging. Man kann nicht leugnen, daß ein ungeheurer Reiz in diesen Unregelmäßigkeiten liegt, sei es, daß durch Unterdrückung der trennenden Pause im 8. (4.) Takt der Anfang der nächsten Phrase überstürzt klingt (Nb. 386, T. 8 — der erste Takt ist ein Auftakt), sei es, daß eine Periode jäh zu Ende geht, oder daß sie durch sinnende Einschaltungen, traumverlorene Beendigungen verlängert wird. Im Nb. 387, das im 7. und

*) In Rosmene II, 15 und III, 12 stehen noch 2 eurhythmische Arien des Oronte, die ich nicht mitgeteilt habe.

8. Takt des ersten Teiles (= T. 15 und 16) eine solche Einschaltung zeigt, wodurch er 10 taktig wird, beweist der Komponist im vorhergehenden Ritornell, daß er die Melodie wohl auch 8 taktig empfinden konnte.

Die seltene Anwendung der Eurhythmie in Scarlattis Arien kommt aus dem Variationsbedürfnis des Musikers, das sich ganz und gar auf die melodische Linie werfen mußte, da damals die Polyphonie fehlte, das Innere einer Melodie zu durchpulsen.

Die Farben konnten nicht durch die Begleitung aufgesetzt werden, sie mußten in die Melodie selbst gelegt werden, und da waren denn die rhythmischen Capricen, die durch irrationale Taktverhältnisse sich ergaben, ein sehr wirksames Mittel. Von ihm machte Scarlatti ausgiebig Gebrauch, was man bei jedem der zahlreich mitgeteilten Notenbeispiele sehen kann.

Für die Erkenntnis von Scarlattis Rhythmik ist noch ein Blick auf Anfang und Ende der Melodien wichtig. Der Anfang kann mit vollem Takt oder mit Auftakt gemacht werden. Dadurch wird die Rhythmik abfallend bzw. ansteigend. Der volle Takt muß nicht immer einen Schwerpunkt bedeuten und würde dann auch zur ansteigenden Rhythmik zu rechnen sein. Da aber die Untersuchung der Sache nach diesem Gesichtspunkte zahlreiche strittige Punkte zutage fördern würde, will ich hier nur wiederholen, was ich schon bei Gelegenheit der Melodik gesagt habe, daß von 461 untersuchten Arien 60% mit Auftakt beginnen, daß also die steigende Rhythmik ein großes Übergewicht hat, das sich, wie gesagt, noch vermehrt durch Arien, die eigentlich nur scheinbar schwer beginnen.

Beim Schluß der Melodie muß man fragen, ob er lieber männlich oder weiblich gestaltet wird. Da ist denn der männliche Schluß in erdrückender Mehrheit. Der Musiker hat sehr bald den männlichen Schluß der Melodie als wesentlich erkannt und die massenweise vorkommenden weiblichen Schlüsse der Poesie dadurch verbessert, daß er die vorletzte Silbe so lange dehnte, bis die (sprachlich fallende) Endsilbe auf einen melodischen Schwerpunkt zu liegen kam. Damit wurde der Sprache zwar Gewalt angetan, aber das Streben des Urrhythmus erkannt und dem Dichter zum Trotz erfüllt.

Der weibliche Schluß ist, im ganzen betrachtet, eine verschwindende Ausnahme. Nur im Anacreonte begegnet er uns verhältnismäßig öfter (Nb. 95, 96, 118), wird sogar in einem Falle (Nb. 119) in das Ritornell übernommen.

Es ist jedem, der den vorigen Abschnitt über die Taktstriche gelesen hat, klar, daß Schlüsse in einer Taktmitte als männlich anzusehen sind, da in diesem Falle der Schlußton betonter ist als der scheinbare Taktanfang.

2. Groß-Rhythmik (Musikalische Architektur).

Das Verstehen der rhythmischen Multiplikation*) führt notwendig zur Erkenntnis, daß die musikalische Architektur — „Form“ — nichts anderes ist, als eine Rhythmik höheren Grades.

Wenn ich 3 gleiche Töne nacheinander höre (der gleiche Gedanke ist auch auf 2, 4 oder mehr Töne anwendbar), so ist für ihren seelischen Ausdruck einzig maßgebend, wie das Gewichtsverhältnis zwischen ihnen liegt. Der psychische Eindruck hängt davon ab, wo die Schwerpunkte liegen, also ob die Töne — — — oder — — — oder — — — oder — — — oder — — — klingen, wobei die Zeichen nicht „lang und kurz“, sondern „schwer und leicht“ bedeuten sollen.

Dasselbe ist der Fall, wenn jeder dieser Töne, von Nebennoten umspielt, zum melodischen Motiv wird, aber auch, wenn aus mehreren solchen Motiven wieder Phrasen und schließlich ganze Sätze sich multiplizieren. Die Darlegung der Form eines Musikstückes ist also nichts anderes als die Zurückführung desselben auf seinen immanenten Rhythmus und damit auf das wichtigste Ausdrucksmoment — es ist gleichsam die Enthüllung seiner Seele.

a) Strophenform.

Die einfachste Form ist die der schlichten Wiederholung eines Abschnittes und das Sich-genügen-lassen daran. Das sind dann 2 oder, wenn es in gleicher Weise öfter geschieht, mehrere Strophen. Das Gefühl der Strophenbildung wird in der Musik durch gleiche Melodie hervorgebracht, kann aber auch auf gleichen Bässen beruhen oder auf irgend etwas anderem, wenn es nur des Zuhörers Seele eine immer gleiche Richtung erteilt. Den von der Poesie herkommenden Strophen mangelt häufig gerade der gleiche Tonfall, so daß es bei Komposition solcher Strophen, wenn man nicht, wie es später üblich wurde, zahlreiche Wortwiederholungen zu Hilfe nimmt, schwer war, die gleiche Melodie hinzustellen, wofür man gut deklamieren wollte. So geraten in Monteverdis Orfeo die 5 Strophen des Prologes recht ungleich, werden aber durch das jedesmal folgende Orchesterritornell sehr deutlich. Diesem Beispiel folgt Marazzoli im Prolog seiner Vita humana, dessen 7 Strophen nur noch durch die Kadenzen und die Ritornelle ähnlich gemacht werden. So ein Ritornell erhält dann den Charakter eines Refrains, der noch deutlicher wird, wenn es, statt vom Orchester, vom Chor vorgetragen wird. Diese Art haben wir schon in Peris Euridice erlebt, wo der Chor

*) Diesen vorzüglichen Ausdruck verdanke ich Otto Baensch, der in einem Aufsatz über das Scherzo von Beethovens „Neunter“ (Bayreuther Festspielführer 1925) sagt: „Lorenzens neue Formenlehre verhält sich zur hergebrachten gleichsam wie Multiplikation zur Addition“.

„Al canto, al ballo“ die ziemlich variierten Strophen umschließt. Doch gelingt es auch Monteverdi, z. B. am Anfang des II. Akts des Orfeo, 4 melodiös genau gleiche Strophen zu bauen.

Die vielfache Strophenbildung findet sich auch bei Cavalli, dessen Egisto-Prolog beispielsweise mit 4 genau gleichen, 19 hebigen Strophen schließt, an die sich jedesmal das gleiche, 14 hebige Ritornell anschließt (die Hemiolen zähle ich hier als eine Hebung).

Die Strophenform ergreift aber auch das Arioso: Man sehe in Legrenzi's Totila I. 1 nach, wo ein 12 taktiges Arioso in h-Moll völlig unverändert 2 mal gesungen wird.

Auch mehrteilige Strophen gibt es: In Cavallis Egisto I. 10 hat das Schlußduett der Bellezza und Voluptà (G^{mix}) einen $\frac{3}{2}$ -Teil, endigend in a, und einen $\frac{4}{4}$ -Teil, endigend in G, worauf Venus kurz arios die G-Dur-Kadenz bekräftigt. Das Ganze wird, etwas variiert, wiederholt.

Melodiöse Varianten, die zugunsten der guten Deklamation gemacht werden, sieht man in den 4 Strophen von Cavallis Egisto II. 1, oder in den 3 Strophen der Musen aus Cavallis „Gli amori di Apollo e Dafne“*).

Die Variationsfreudigkeit der Tonkunst kann sich auf Tonart, Harmoniefolge oder Melodie erstrecken. Wird die erste von ihr ergriffen, so versetzt der Komponist die 2. Strophe einfach in eine andere Tonart; handelt es sich nur um 2 Strophen, so geht dabei die Abrundung verloren. Carissimi macht das in dem oben angeführten kurzen Passacaglio aus Jephthe und Legrenzi im Totila I. 9, wo er ein fis-Moll-Arioso in $\frac{3}{4}$ -Takt (13. T.) unverändert nach h versetzt, worauf eine Schlußwiederholung von 5 Takten nicht etwa zurückkehrt, sondern h bekräftigt.

Die melodiöse Variation der Strophen bei gleichbleibendem Baß erzeugt den Passacaglio. Das schönste Beispiel dieser Art haben wir in „Tutto il male“ (Nb. 48) betrachtet, wo 10 Strophen zu einer Großstrophe zusammengefaßt wurden.

Harmonische Variation macht die Strophen schon recht ungleich; trotzdem kann derselbe Verlauf des musikalischen Geschehens empfunden werden. So entwickelt sich die Arie I. 2 in Cavallis Giasone „Delizi contenti“ (d^{dor}) in der ersten Strophe zu einer Kadenz nach a, in der zweiten nach g.

Aber auch bei ganz verschiedener harmonischer Entwicklung kann man eine Strophengleichheit empfinden, wie beispielsweise in Gaglianos Duett-Kanzonette**). Dort empfindet man je 6 Takte, von denen die ersten von d zu a, die zweiten von F zu d gehen, als 2 gleiche Strophen, die zusammen wieder eine Strophe höherer Ordnung bilden und 4 mal wiederholt werden.

*) 20 Arien von Cavalli, Edition Schmidl, Nr. 3.

**) Abgedruckt von Gevaert in „Les gloires de l'Italie“ I, S. 116.

Aus diesem Prinzip entsteht die „2 teilige“ Form, wie wir sie in den vielfachen kleinen Sinfonien jener Zeit vorfinden:

I. Teil: $T-D$ (wiederholt).

II. Teil: Dasselbe Material in der Variante $D-T$ (wiederholt).

Sie ergibt 4 Strophen. Aber auch auf die Arien Scarlattis greift diese Form in vereinzelter Fällen über*).

Eine geradezu massenweise Anwendung des Strophenprinzips sehen wir in der Spielszene am Schluß des I. Akts von Cestis „Disgrazie d'Amore“. Da werden vier $\frac{6}{4}$ -Takte in 2 Typen (m und n) fortwährend wiederholt, manchmal mit, manchmal ohne Gesang, und zwar in folgender Anordnung und Tonart: (Gg = Gesang, O = Orchester allein):

Gg	O	Gg	O	Gg	O	Gg	O	Rez.	Gg	Gg	Gg	Gg	Gg	Gg	Gg
m	m	m	m	n	n	m	m	$\frac{4}{4}$ (2 T.)	n	n	m	m	n	$\frac{1}{2}$ n	n
e	e	a	a	a	a	e	e	C	G	G	e	a	a	e	e
M		M		N		M									

(Reprisenbar)

Scarlatti hat, abgesehen von den oben angeführten Fällen des Passacaglio, die Strophenbildung meist nur bis zur Zweizahl ausgedehnt. Ein weiterer Ausnahmefall ist die Buffoarie des Liso in Rosmene (Nb. 168). Wir sehen die Zweistrophigkeit in der unveränderten Wiederholung einer ganzen Arie mit neuem Text in den unzähligen Fällen, die ich im vorigen Hauptteil bei den einzelnen Opern besprochen habe. Wir sehen sie aber auch in kleineren Ausmaßen innerhalb derselben Nummer als ihre Untereinteilung, besonders in Duetten. Vgl. Nb. 6, das in 2 Strophen von $9\frac{1}{2}$ Takten (ineinander verkettet) zerfällt**). Aber auch bei der Untereinteilung von Arienabschnitten kommt es vor, daß so ein Abschnitt nur 2 sich entsprechende Ähnlichkeiten aufweist; in diesem Fall zerfällt eben ein solcher Abschnitt in „2 Strophen“***).

Daß die 2. Strophe einer Arie in andere Tonart versetzt wird, kommt vor, wenn sie von einer zweiten Person mit anderer Stimmlage übernommen wird: Rosmene I. 10 (Nb. 164)

I. Str.: Linceo $D-d$

II. Str.: Celidora $G-g$.

Da die Abrundung hierbei doch gestört wird, zieht es Scarlatti in so einem Falle manchmal vor, die zweite Strophe vollständig anders

*) S. ob. S. 109.

**) 2 gleiche Strophen von je 21 Takten hat auch Nb. 43. Jede Strophe ist in sich bogenförmig (Schnell—langsam—schnell). Nb. 39 zerfällt in 2 ungleiche Strophen, die zweite verlängert sich zur Seicentoform.

***). Besonders häufig wird das in Mittelsätzen der DC-Arien, wo dann eine Strophe in der D , die andere in der Tp , oder umgekehrt, gebracht wird.

zu komponieren: So in der Santa Genuinda II. 7 (I. Str. Nb. 292, II. Str. Nb. 382).

Als eine ewige Aneinanderreihung von winzigen Strophenpaaren ist der Typus Echoarie aufzufassen, den ich aus besonderem Grund unten S. 225 bespreche.

b) Barform (m m n).

Der Wunsch, 2 gleichen oder ähnlichen Strophen eine dritte, sie steigernde, folgen zu lassen, erzeugt die Form, welche im griechischen Altertum *Στροφή*, *Ἀντιστροφή* und *Ἐπωδός*, im deutschen Mittelalter „Bar“ hieß, bestehend aus Stollen, Stollen, Abgesang. Die psychologische Grundlage dieser musikalischen Urform hat Ernst Kurth in seinem neuesten Buch „Bruckner“ prachtvoll auseinandergesetzt*). Diese, aus dem innersten Wesen der Musik geborene Form erscheint auch in der italienischen Musik**). Wir werden aber sehen, daß Scarlatti davon wegstrebt.

Aus der älteren Musik zeige ich folgende Beispiele in verschiedenen Größen:

1. eine winzige Größe, fast nur ein Keim, in Monteverdis *Poppea* (Nb. 391).

2. größere: Cavalli, Duett aus *Giasone* „O mio bene“ (5 Takte Einleitung dann: 17 + 17 + 11), Egisto, Arie des Lidio (mit umgekehrtem II. Stollen) — (4 + 6) + 12, Monteverdi, *Orfeo* I. Chor „Lasciate i monti“ (2 genau gleiche Stollen in G $\frac{4}{2}$, der Abgesang in g $\frac{3}{2}$. Ein 2 strophiges Nachspiel — Ritornell in $\frac{6}{8}$ — stellt die Durtonart wieder her). Ausgesprochene Barform hat die Arie des G. B. Fasolo „Cangia, cangia tue voglie“***) (10 + 10 + 12) und der Schlußchor in *Carissimis* „Urteil Salamonis“: d^{dor} $\frac{4}{4}$ (12 G + 14 d) + 22 d. Der Abgesang ist hier eine Art *Stretta*.

3. Zu ganz großen Ausmaßen potenziert sich der Bar bei *Carissimi*, welcher ganze Teile seiner Werke in dieser Form aufbaut: So finden wir im „Urteil Salamonis“†) folgende Anordnung:

Rezitativ des Salomo } I. St.
Mulier I, Mulier II }

Rezitativ des Salomo } II. St. etwas variiert.
Mulier I, Mulier II }

Arioso des Salomo (2strophig in d—g und g—d) } Abg.
Lobgesang der Mulier I (in Seicentoform) }

*) E. Kurth, *Bruckner*. M. Hesses Verl. Berlin 1925. I, S. 460, Anm.

**) Schon in der Madrigalmusik. „Sonette“, sagt Goldschmidt a. a. O., S. 20, „werden nicht selten so komponiert, daß die beiden Vierzeiler musikalisch ganz gleich wiedergegeben werden und der anschließende Sechszeler eine besondere Melodie erhält“. Das ist nicht merkwürdig, da ja die Sonettform dasselbe ist wie Barform, was schon Uhland erkannt hat (vgl. Uhland, *Vorlesungen*, Schriften II, S. 317).

***) Parisotti Arie antiche II, S. 58.

†) Chrysander, *Carissimis* Werke 1869 S. 36—38.

Auch der Siegeshymnus in „Jephte“*) hat diese Form:

Einleitung der Filia (7 T.)

$\frac{3}{2}$ Hymnus (Filia) } I. St.
 $\frac{4}{4}$ Laudemus regem (Filia) }

$\frac{3}{2}$ Hymnus (Duett) } II. St.
 $\frac{4}{4}$ Cantate mecum (Filia) }

Großer Chor.

Abg.

Auch der Gesang der Filia im gleichen Oratorium**) ist dreiteilig, wobei jeder Teil durch ein Echo abgeschlossen wird. Die ersten beiden Teile sind so ähnlich, daß sie als 2 Stollen von 14 und 17 Takten zu gelten haben, der Abgesang ist 24 Takte lang.

Die Ouvertüre zum Oratorium *Baltazar* besteht aus einem großen Bar, dessen Abgesang wieder barförmig ist:

$\frac{4}{4}$ (3 T.) $\frac{3}{1}$ (4 T.) G I. St.

$\frac{4}{4}$ (3 T.) $\frac{3}{1}$ (4 T.) C II. St.

Kleiner Bar 2 + 2 + 4 D I. St.

Kleiner Bar 2 + 2 + 4 A II. St.

Kleiner Bar 2 + 2 + 6 G Abg. }

Aus diesen Beispielen ist deutlich geworden, daß die Form, die ich der Kürze halber Barform nenne, auch in Italien bekannt war.

Auch in Scarlattis Opern finden wir manche Arie, in der sich diese Form deutlich ausspricht. Man sehe Nb. 155 und 156 an und wird auf den ersten Blick zwei Bare von 20 + 20 + 25 bzw. 4 + 4 + 8 T. erkennen. Auch in Nb. 387 ist der Bar ganz deutlich (10 + 10 + 16). In Nb. 392***) und 162 teilt sich der Abgesang in 2 Hälften, was schon einen Übergang zur Seicentoform bedeutet. Die Größenverhältnisse dieser beiden Beispiele sind: 10 + 10 + 22 bzw. 19 + 19 + 36. Landshoff hat eine Arie aus *Clearco* abgedruckt†), die ebenfalls deutliche Barform zeigt, wenn man weiß, daß im II. St. die ersten 2 Silben unterdrückt sind.

Die Barform muß nicht das ganze Musikstück ausfüllen. Sehr oft ist sie nur die Idee zum Aufbau eines Teiles. Man sieht dies sehr gut in Cavallis *Egisto* III. 7, Arie der Climene „rallegratevi“, wo man auch gleich im Abg. das starke Verlängerungsbedürfnis des Italieners nachempfinden kann:

2 mal „rallegratevi“ = 2 St. von je 2 Hebungen.

Dann ein Abg. von 10 Hebungen.

Bei der Reprise wird das Motiv variiert in „rimbombate, rimbombate“, der Abg. auf 7 Hebungen (worunter eine Hemiole) abgekürzt

*) Chrysander S. 10.

**) Chrysander S. 21.

***) Die tiefgreifende, edle Erhabenheit dieser Melodie habe ich oben, S. 75, hervorgehoben.

†) Ludwig Landshoff, *Meister des Bel canto*. Ed. Peters, Nr. 11.

und in der *T* abgeschlossen, während er anfangs in die *D* abschweifte. Auch der kleine MS hat Barform (2 + 2 + 3).

Die Arie „ricercate“ von Torelli zeigt ebenfalls im HS deutliche Barform schon in der Anordnung der virtuoson Violinstellen*).

Bei Scarlatti sehen wir kleine Bare, welche zum Aufbau des Stückes dienen

in den ersten 8 Takten des Nb. 39 2 + 2 + 4
 „ „ „ 7 „ „ 43 2 + 2 + 3
 „ „ „ 7 „ „ 49 2 + 2 + 3
 ferner in 6¹/₂ „ „ 50 nach einem einleitenden Halbtakt
 2 + 2 + 2¹/₂
 in den ersten 8 „ „ 56 (der II. St. erhöht) 2 + 2 + 4
 „ „ „ 11 „ „ 163 2 + 2 + 7
 usw.

Haben wir immerhin eine große Menge von kleinen Barformen gezeigt, so muß man doch sagen, daß sie sich so in Italien nicht gehalten hat, denn bei weitem öfter fühlt der Italiener das Bedürfnis, den langen Schlußteil zu wiederholen. Seine Suada ist unermüdlich und je unbedeutender das Kopfmotiv ist, desto mehr sucht er das durch recht häufiges Betonen der landläufigsten Schlußwendungen zu verbergen. Das sieht man gut an Nb. 394: Mit dem 3. Viertel des 4. Taktes ist die Phrase eigentlich zu Ende. Da müssen aber die letzten 2 Takte nochmals gesagt werden, wodurch der Nachdruck sich ganz vom Anfang weg bewegt. So entsteht die in Italien ungeheuer häufige Form einer Folge von 2 kurzen und 2 langen Strophen, die man bisher unter dem Namen zweiteilige Form zusammengefaßt hat. Im kleinen ist sie sichtbar in den Nb.

194 1 + 1 2 + 2
 95 2 + 2 4 + 4
 254 2 + 2 5 + 5**).

Überall wird man deutlich das abfallende „Noch einmal sagen“ der letzten Strophe empfinden, was etwas ganz anderes ist, als die hebende Wiederholung der ersten kurzen Strophe. Fürs Gefühl haben wir also nicht zweimal den parallelen Vorgang der sich steigernden Wiederholung. Vielmehr steigert sich die Musik durch die erste Wiederholung zu einem Höhepunkt, der dann, eigentlich recht überflüssig, noch einmal gesagt wird. Der Eintönigkeit, welche diesen Schlußwiederholungen anhaftet, begegnet der Italiener sehr gut, wenn er bei Übertragung der

*) Ebenda, Nr. 8.

**) In Nb. 395, wo wir denselben Aufbau vor uns haben (4 + 4 / 7 + 7 Hebungen) wird es deutlich, daß das Motiv beim erstenmal oft vom Orchester vervollständigt wird und erst bei der Wiederholung vom Gesang allein. Das ist keine Devise!

Form in größere Verhältnisse diese Schlußwiederholungen in andere Tonarten versetzt. Damit ist der Übergang zur Seicentoform gemacht.

Oft wird aber auch noch zwischen der dritten und vierten Strophe eine Fortspinnung eingeschoben, wodurch die Ähnlichkeit mit dem Bar wieder größer wird. Denn jetzt wird der Abgesang ein Bogen. Das zerfallende, was 2 Strophen immer leicht bekommen, hört auf, die ehemals 4. Str. wirkt jetzt als organischer Anhang. Siehe Rosaura (Eitner, S. 157), Arie des Celindo, Takt 6—12; ferner Nb. 389, T (1—10) und 398 (T. 1—10).

c) Seicentoform (m n n).

Die Form m n n hat Heinz Heß in seiner Schrift über Stradellas Opern*) richtig erkannt. Er leitet sie S. 46 aus dem „Liedsatz a—b—b... der volkstümlichen Kanzonetten“ ab. Ich glaube aber, daß sie eine doppelte Herkunft hat. Die einzelnen Teile dieser Form will ich Vordersatz (VS), ersten und zweiten Nachsatz (NS) nennen.

Ein Teil dieser Arien stammt von den Kanzonetten ab. Es sind aber nur die, wo die Versetzung des ersten NS in eine andere Tonart als etwas Willkürliches erkannt wird. Denn das Volkstümliche an dieser Form kann nur herauskommen, wenn schon der erste NS das Lied schließt und der zweite nur eine Schlußbegründung in derselben Tonart ist. Dieser volkstümliche Fall ist auch in die Kunstmusik übergegangen. Wir finden ihn in Caccinis berühmter Arie „Amarylli“**):

VS 10 Takte g
 NS 17 „ g
 NS 17 „ g
 Coda 5 „ G

Auch desselben Komponisten Arie „Tu ch'hai le penne“***) hat diese Form (12 + 6 + 6 + 4). Ebenso Peris Arie „Gioite“†) (8 + 4 + 4). Der NS sinkt manchmal zu einer bloßen wiederholten Coda herab. So in der Arie „Amor ch'attendi“††) (12 + 4 + 4).

Man kann sich denken, daß aus Variationslust die beiden Nachsätze in verschiedene Tonarten gesetzt wurden. So entstehen dann die Gebilde, von denen Heß sehr gute Beispiele aus Stradella bringt. Er teilt unter C 2, S. 86 eine Arie aus Trespolo mit. Sie hat einen VS von 7 Takten, der von d nach F moduliert, und 2 Nachsätze (jeder barförmig 1 + 1 + 2), wovon der erste in a, der zweite in d endigt.

*) Beihefte der IMG. 2. Folge, Heft 3. Leipzig 1906.

**) Parisotti, Arie antiche II, S. 20 oder Gevaert, Gloires de l'Italie. 2. Bd., S. 59.

***) Parisotti, III, S. 28.

†) Parisotti III, S. 36.

††) Parisotti, III, S. 32.

Der zweite hat dann noch einen Anhang von 2 Takten, das ist eine Schlußbekräftigung.

Das selbe Prinzip zeigt die Arie Trespola II 2 unter C 3, S. 87, nur daß hier der VS barförmig gestaltet ist.

VS g—B (2 + 2 + 4)
1. NS d 3
2. NS g 3
Schlußbekräftigung 2 Takte.

Auch Cestis Orontea-Arie (Gevaert, II 181) gehört hierher.

VS e—G 11
1. NS a 8
2. NS e 10

Weitere Beispiele bei Cavalli (s. Schmidl, Nr. 11, 16 usw.). Verunglückt ist der Versuch, den Olivieri in der Commedia „Dalla padella alla bragia“ (*RVat.* Barb. lat. 4210—12) macht: Er läßt in einer Arie (e-Moll ohne Vorzeichen) den ersten NS in der Haupttonart und versetzt den zweiten in die *D*. Die Rückkehr muß dann das Nachspiel allein besorgen.

m — n — n — Nachspiel.
e e h e

Aber dieser verunglückte Versuch könnte immerhin ein Beweis für die Entstehungsart der Seicentoform aus der Kanzone sein.

Ein anderer Weg könnte aus der Barform kommen. Die Barform erhält sich im italienischen Barock selten in ihrer Reinheit. Der Barock mit seinem Streben in schweifende Fernen und Unendlichkeiten drängt fort nach immer Neuem. Die Aufstellung eines Satzes (besonders wenn dieser sich schon durch Motivwiederholungen aufgebaut hatte), fesselt den Barockmusiker nicht. Er will sofort weiter zu einem Fortschritt. Der Abgesang bekommt eine unförmige Länge, und gerät in andere Tonarten. Die beiden Stollen verschwinden fast vor der Länge des sich immer weiter spinnenden Abgesangs. Das Zurückfinden wird schwer. Der Musiker fühlt aber die Notwendigkeit der Rückkehr gebieterisch zuerst nur im harmonischen Aufbau. Melodisch läßt er sich von den ins Weite strebenden Wellen forttragen und spinnt Motiv auf Motiv immer weiter. So kehrt er manchmal mit Erfindung eines melodisch abermals ganz neuen dritten Teils zurück (Form: m n o, Nb. 137 und 347). Das hatte etwas Zerflatterndes. Besser mußte es werden, wenn man die erreichte Fortspinnung durch Wiederholung bekräftigte und dabei dem immer gefühlten Streben nach Rückkehr zur Haupttonart nachgab. So kam man also auch auf diesem Wege zu unserer „Seicentoform“: 2 kurze Stollen, vereinigt zu einem Teile M, und ein abschweifender Abgesang N, der in seiner ganzen Ausdehnung (manchmal aber auch mit Weglassung einiger Anfangstakte) in die *T* zurückführend,

wiederholt wird. Diese Form bezeichnet Dent (S. 21) mit $A_1 A_2 B_2 B_1$. Sie ist aber öfter: $A_1 A_1 B_2 B_1$. Die Annahme der Vierteiligkeit, gegen die vom Standpunkt der Melodik nichts zu sagen ist, kann aber rhythmisch nicht aufrechterhalten werden bei der Mehrzahl der Arien, in denen in den Größenverhältnissen, durch Zusammenschumpfen der beiden *A* zu einem Teile doch im ganzen Dreiteiligkeit herrscht. Denn die Teile werden vom Gefühl so bemessen, daß sie sich gegenseitig die Wage halten können. Dent behauptet $A A B B$ sei eine Variation von $A_1 B_2 B_1$. Mir erscheint es als Vorläufer dieser Form. Vielleicht könnten folgende Beispiele aus der Frühzeit meine Annahme stützen:

1. Monteverdi, Arie der Poppea (Goldschmidt, S. 87):

Abgesang
 $\overline{m} \quad \overline{m} \quad / \quad \overline{Übg.} \quad NS = NS$
1 6 C 6 C 5 D 5 g 5 c

2. Provenzale, Arie des Lucillo (Rolland, Suppl., S. 6):

$\overline{m} \quad \overline{m} \quad NS \quad NS$
Hebungen: 4 A^v 4 A / 6 E 6 A

3. Provenzale, Arie des Timante (Rolland, Suppl., S. 3):

Hebungen: $\left(\begin{smallmatrix} Vsp \\ 7 \end{smallmatrix} \right) m \left(\begin{smallmatrix} Zsp \\ 4 \end{smallmatrix} \right) m \left(\begin{smallmatrix} Zsp \\ 3 \end{smallmatrix} \right) n \left(\begin{smallmatrix} Zsp \\ 7 \end{smallmatrix} \right) n \left(\begin{smallmatrix} Nsp \\ 7 \end{smallmatrix} \right)$
8 f 8 c 14 c 14 f

4. Carissimi, Arie der Mulier I. „Congratulamini“ aus Salomo (Chrysander, S. 38):

Takte: $\overline{m} \quad \overline{m} \quad \overline{n} \quad \overline{n} \quad \overline{Nsp.}$
2 d 2 a 5 g 6 d 2

Man sieht in dieser nicht historisch, sondern systematisch gemeinten Reihe von 4 Beispielen deutlich, wie sich die Größenverhältnisse des Bares immer mehr denen der Seicentoform nähern, so daß beim vierten jeder NS allein schon länger ist, als beide *m* zusammen.

Ob Dent oder ich hier richtiger sehen, kann nur eine Untersuchung erweisen, die weit über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht. Wir müssen uns jetzt mit der Tatsache begnügen, daß in Scarlattis Jugendzeit die Form *m n n* eine große Rolle spielt, daß diese sowohl mit einem einheitlichen, als mit einem in 2 Hälften zerfallenden *m*-Teil vorkommt, und daß sie mit Ende des Jahrhunderts immer mehr verschwindet. Deshalb habe ich sie, als vornehmlich diesem Jahrhundert angehörend, „Seicentoform“ genannt. Es soll damit nicht gesagt sein, daß sie die einzige Form des Seicento wäre, noch weniger, daß sie nur im Seicento vorkäme — hat doch beispielsweise der Rütlichswur in Rossinis „Tell“ diese Form und taucht sie bei Bruckner wieder stark auf*) — aber Tat-

*) Vgl. Hans Alfred Grunsky, „Der I. Satz von Bruckners IX. Symphonie, ein Muster höchster Formvollendung“. Die Musik 1925. Okt./Nov. Grunsky prägt für diese Form den Ausdruck „Gegenbar“, bestehend aus „Aufgesang“ und 2 „Gegenstollen“.

sache ist; daß sie um 1700 eklatant von der DC-Arie (Bogenform) besiegt worden ist und mit dem Jahrhundert wenigstens für einige Zeit verschwindet.

Die Seicentoform entwickelt mannigfache Spielarten. Gehen wir bei Betrachtung zunächst von den Nachsätzen aus, deren Stellung zueinander ja das für diese Form charakteristischste ist.

1. Die beiden NS sind eine einfache Wiederholung in gleicher Tonart. Dieser Fall, den wir oben bei Caccini usw. kennengelernt hatten, kommt bei Scarlatti nicht mehr vor. Das würde der damaligen Generation altmodisch geklungen haben.

2. Die beiden NS fangen in der gleichen Tonart an, modulieren aber in der Mitte verschieden, so daß der I. in einer verwandten, und erst der II. in der Grundtonart des Stückes schließt. So arbeitet schon Monteverdi, in den Nachsätzen einer Poppeaarie (Goldschmidt, S. 114), die ich zur Klarheit mitteile (Nb. 397). Bei Scarlatti kommt dieser Fall im zweiten NS-Paar des Nb. 396 (Teodora Augusta) T. 49—64 und 67—82 vor.

3. Die beiden NS sind glatte Transpositionen von einer verwandten in die Tonicatonart. In dieser Weise sind gebaut:

Nb. 58: Takte:	Vsp 3,	m 10	n 7	n 6
Nb. 50: „		m 7	n 4	n 4
Nb. 296: Halbtakte:	Vsp 12,	m 24	n 13	n 13, Nsp 3
Nb. 147: Takte:		m 9	n 7	n 7
Nb. 209: „		m 13	n 13	n 13
Nb. 83: Halbtakte:	Vsp 2,	m 27	n 20 + 2	n 17

4. Zwischen dem HS und dem I. NS ist ein gesanglicher Übergangsteil (Ü) eingeschoben. Ein Bild dieser Art gibt: Nb. 57: Takte: Vsp 4 m 13 Ü 10 n 15 n 14.

5. Dem II. NS sind Schlußwiederholungen oder eine Coda angehängt:

Nb. 355: Takte:	Vsp 2	m 8	n 6	n 6 + 3
Nb. 104: „		m 6	n 5	n 5 + 1
Nb. 398: Hebungen:	Vsp 5	m 15	n 9	n 9 + 2

6. Sowohl Übergang wie Coda finden wir in:

Nb. 154: Takte:	Vsp 4	m 21	Ü 9	n 11 + 1	n 11	Cod 9
-----------------	-------	------	-----	----------	------	-------

und in Rosaura (Eitner, S. 157):

Vsp 4	m 22	Ü 6	n 6	n 7	Cod 6
-------	------	-----	-----	-----	-------

7. Der eine NS kann dem anderen gegenüber mehr oder weniger starke Veränderungen zeigen (noch über die Tonartversetzung hinaus, die ja immer eintritt). So in:

Nb. 356: Takte:	m 5	n 5	n 5
Nb. 67: „	m 6	n 7	n 5
Nb. 44: Hebungen:	m 7	n 10	n 8

In Rosaura wird der II. NS sehr stark variiert in den Arien (Eitnerdruck)

S. 176: Takte:	m 10	n 9	n 9
----------------	------	-----	-----

und

S. 193: Hebungen:	m 10	n 15	n 17.
-------------------	------	------	-------

8. Auch die variierten Nachsätze treten manchmal erst nach einem vokalen Übergang ein:

Nb. 150: Takte:	Vsp 9	m 15	Ü 11	n 13	n 14
-----------------	-------	------	------	------	------

Nb. 259: „	Vsp 6	m 8	Ü 5	n 7	n 7 Nsp 6
------------	-------	-----	-----	-----	-----------

9. Vokale Coda nach den variierten Nachsätzen erscheinen in

Nb. 157: Takte:	Vsp 4	m 6	n 6	n 4	Cod 6
-----------------	-------	-----	-----	-----	-------

Nb. 361: „		m 9	n 6	n 6	Cod 2
------------	--	-----	-----	-----	-------

In Rosaura (Eitner, S. 185):

Hebungen:	Vsp 4	m 20	n 8	n 6	Cod 4
-----------	-------	------	-----	-----	-------

und die a-Moll-Arie in Genuinda II. 7 (siehe: *Müst*) Hebungen: Vsp 5 m 11 n 9 n 10 Coda 4.

10. Ein Schwimmen ins uferlose zeigt die Arie der Romilda aus Teodora Augusta (Nb. 396). Sie bildet nach 8 Takten Vorspiel und einem 18-taktigen m-Teil ihren I. NS in c (halbschließend), der dann wiederholt wird um nach der *T* (g) zurückzuleiten. Es kommt aber wieder nur zu einem Halbschluß und trotz der immer gleichmäßig weiterlaufenden Begleitung, die sehr gut die „care fonti, aure soavi“, malt, hat Scarlatti noch nicht genug. Er bildet noch einmal ein Paar von Nachsätzen, die die Länge der ersten (10 + 10) noch bedeutend übertreffen: Es werden je 16 Takte, die gleich beginnend einmal nach d, das 2. Mal nach der *T* (g) zurückkehren. Eine Vokalcoda von 8 Takten, die in ihrer Chromatik von hervorragendem Ausdruck ist, beschließt das Ganze. Dieselbe Bauart, nur alles in den Verhältnissen viel knapper, begegnet uns ein Jahr später in der Genuinda (Nb. 368) in der h-Moll-Arie der Celia. Hier hat der

m-Teil 11 Takte.

Es folgt:

n	4	in D	kadenzierend,
dann Wiederholung dieses	n	4	„ A „

Hierauf das zweite Paar von je 13 T., jedesmal durch kleine BC-Zwischenspiele eingeleitet und variiert endigend, das erstemal in fis, das zweitemal in h (*T*).

Wichtig ist, zu sehen, wie das harmonische Verhältnis zwischen den beiden Nachsätzen der Seicentoarie sich gestaltet. Wir sehen da eine gewisse Verwandtschaft mit den Resultaten, die wir im Abschnitte über die Tonarten aus den DC-Arien gezogen haben (vgl. ob. S. 173f). Aber es ist doch bezeichnend, daß die *S* hier eine größere Rolle spielt. Die Wirkung des Schlusses der Seicentoarie beruht vor allem darauf,

wie sich ihr letzter NS harmonisch zu seinem Vorgänger verhält. Steht der letztere zu ihm im Verhältnis der *S*, dann erscheint der Schluß als Steigerung und diese Empfindung hat Scarlatti hier öfter haben wollen als in der DC-Arie, wo es sich am Schluß meist um eine Beruhigung handelt. In den von mir untersuchten Seicentoarien steht der vorletzte NS in

Dur-Arien:
in $37\frac{1}{2}\%$ in der III
„ $37\frac{1}{2}\%$ „ „ V
„ 25% „ „ VI

Moll-Arien:
32% in der IV
32% „ „ V
16% „ „ III +
!! 10% „ „ VII !!
5% „ „ II
5% „ „ III

Sehr merkwürdig ist das öftere Vorkommen der VII. Stufe (also G vor a, aber auch Moll: c vor d). Daß die Medianten manchmal nach Moll umschlägt, haben wir schon öfter erlebt (Nb. 291).

Der Hauptsatz der Seicentoarie baut sich wie jeder andere HS auf. Er moduliert aber im Gegensatz zum HS einer DC-Arie meist von der *T* weg, während der HS einer DC-Arie in der *T* kadenziert. Es zeigt sich also in der Seicentoarie schon von Anfang an das Wegstreben, Weitertragen, Fortspinnen, was eben ihr ganzes Wesen ausmacht. Die Vordersätze dieser Arien sind daher selten ein einheitlicher Wurf. Weit öfter sind sie gedoppelt, wobei die zweite Hälfte manchmal bereits einen Fortschritt macht. Dieser Fall zeigt den Ursprung der Form aus dem Bar, indem die 2. Hälfte des VS einen (manchmal variierten) St., die beiden Nachsätze zusammen den Abgesang bedeuten (Nb. 147 u. a.) Noch öfter zeigen sich aber schon im VS Ansätze zum Abg., ja ganze Bare oder solche, wo sich der Abg. in 2 längere Strophen spaltet (s. o. S. 212). In Nb. 398 sehen wir die Möglichkeit, daß auch in der Seicentoarie der HS in der *T* bleiben kann.

Wie die Barform, kann auch die Seicentoform sich im kleinen, als Teil einer größeren übergeordneten Form auswirken. So wird man manchen HS, manchen MS einer DC-Arie finden, der in sich wieder die Seicentoform aufweist. Das ist aber im nächsten Abschnitte zu besprechen.

d) Bogenform m n ni.

(Die Da-Capo-Arie).

Die Seicentoarie, welche nach dem I. Satz einen Gegensatz entwickelt hatte, der von der *T* wegstrebt, hatte gefühlt, daß eine Rückkehr erfolgen müsse, hatte diese Rückkehr aber nur auf die Tonart angewendet und in der Musik selbst den wiederholten Gegensatz beibehalten. Es war nur ein tieferes Horchen nach innen, wenn man

sich sagte, daß mit der Wiederkehr der ersten Tonart auch die erste Musik wiederkehren müsse. Damit kam die DC-Arie in Schwung.

Die Frage, wann die DC-Arie aufgefunden sei, ist eine ziemlich müßige. Ist doch diese Form nichts anderes als der Niederschlag des ureinfachen, im Wesen aller Kunst liegenden Gefühls: Sehnsucht der Rückkehr nach dem Anfang — Bogenform! — Die DC-Arie in diesem Sinn ist so alt, wie die Musik überhaupt. Gott bewahre uns davor, das Wort DC-Arie erst von dem Augenblick an verwenden zu wollen, wo ein Musiker oder irgendein Kopist auf die Idee gekommen ist, aus Papierersparnis oder Faulheit die Buchstaben D. C. hinzuzusetzen. Musikalisch ist die DC-Arie, und zwar sowohl mit genauem, wie mit variiertem Da-Capo schon längst dagewesen, bevor man die abkürzende Schreibweise zu gebrauchen anfang. Eigentlich ist schon die bei Riemann, Handbuch I, S. 253 mitgeteilte, altgriechische Hymne des Mesomedes eine DC-Arie, wobei nur etliche Zeilen variierend in die Reprise des Hauptsatzes eingeschoben sind. Zu dieser Feststellung teile ich die Worte der Hymne mit und unterstreiche die Verse, die annähernd dieselbe Melodie haben, in der gleichen Art:

Ἔις Ἥλιον.

*Χαιοβλεφάρου πάτερ Ἀοῦς
δοδόεσαν ὃς ἀντυγα πώλων
πιανοῖς ὑπ' ἔχρεσι διώκει*

Anrede (Einleitung).

*χρουσέαισιν ἀγαλλόμενος κόμαις
περὶ νῶτον ἀπείριτον οὐρανοῦ
ἀκτῖνα πολύστροφον ἀμπλέκων*

HS.

*αἴγλας πολυδερχέα παγὰν
περὶ γαῖαν ἅπασαν ἐλίσσων
ποταμοὶ δὲ σέθεν πυρὸς ἀμβρότου
τίκτουσιν ἐπήρατον ἀμέραν.*

?

*Σοὶ μὲν χορὸς εὐδῖος ἀστέρων
κατ' Ὀλυμπον ἄνακτα χορεύει
ἄνετον μέλος αἶν ἀείδων
Φοιβήδι τερόμενος λύρα.*

MS.

*Γλαυκὰ δὲ πάροιθε Σελάγα
χρόνον ὥριον ἀγεμονεύει*

*λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων
γάννται δὲ τέ σοι νόος εὐμενῆς
πολυνόιμονα κόσμον ἐλίσσων.*

Rp.

Auch im Gregorianischen Gesang ist die Bogenform, die vollkommen dasselbe ist, wie die DC-Arie, gang und gebe, wie jeder Kenner des

Graduale und Vesperale romanum weiß. Pet. Wagner sagt: „Ihre 3 Glieder sind so gebaut, daß die beiden äußeren, welche denselben Höhe- und Tiefpunkt haben, das mittlere mehr in die Höhe geführte Stück symmetrisch umschließen“*). Ja sehr oft erweitert sich dort diese Bogenform sogar zur Rondo- (Refrain-) form, indem der HS des Stückes nicht nur einmal nach dem ZS wiederkehrt, sondern sogar öfter nach verschiedenen Zwischensätzen.

Wenn man also diese Form in die Opernmusik eindringen sieht, so darf man nicht nach Prioritätsrechten forschen, wie es Goldschmidt durch seine Feststellungen der ersten vorkommenden DC-Formen getan hat. Denn die Erfindung der Bogenform kann bei einer solchen Vergangenheit niemand in Anspruch nehmen. Sie ist einfach die Erkenntnis der musikalischen Natürlichkeit. Wohl aber ist es sehr interessant und wichtig, wie diese Form im Laufe der monodischen Entwicklung immer mehr an Boden gewinnt und schließlich um 1700 die Alleinherrschaft an sich reißt.

Schon in der venezianischen Oper hatte sie sich stark und bedeutend entwickelt, trotzdem deren Bestreben mehr auf Buntheit der Gestaltungen ausging. Das Gefühl für Symmetrie brach immer wieder da und dort hervor.

Das zeigt sich im großen in der Gepflogenheit der venezianischen Komponisten, die Sinfonia vor und nach dem Prolog spielen zu lassen. (So im Giasone Cavallis und der Dori Cestis.) Ja selbst die Rondoform, die ja nur eine Vermehrung dieses Bogengefühls bedeutet, ist schon früh nachweisbar, z. B. in Peris Orfeo und in Mazzocchis „Catene d'Adone“ (I. Akt 3. Szene: Vier Zwischensätze zwischen 5 mal wiederholter gleicher 6 stimmiger Chorstelle). In Cestis „Disgrazie d'Amore“ umschließt die den Prolog umrahmende Sarabande ein Rondo, das durch die viermaligen Wiederholungen einer 21 taktigen Strophe der „Allegria“ gebildet wird, zwischen die sich 3 ariose Zwischensätze einschieben. Der Prolog hat folgende Form:

Sarabande	Takte:
Allegria mit Ritornell $\frac{3}{4}$	(21—12) C
Arioso $\frac{4}{4}$ (12)	a—e
Allegria mit Ritornell $\frac{3}{4}$	(21—12) C
Arioso $\frac{4}{4}$ (14)	a—e
Allegria mit Ritornell $\frac{3}{4}$	(21—12) C
Arioso $\frac{4}{4}$ (14)	G—e
Allegria	(21) C

Sarabande „ut supra“

Ist hier das Vorkommen des Gefühls für Bogenform in großen Aus-

*) Pet. Wagner, Einführung in die Gregorianischen Melodien III. Gregorianische Formenlehre. Leipzig 1921, S. 11.

maßen bei den Komponisten vor Scarlatti erwiesen, so läßt es sich noch leichter in den kleinen Verhältnissen einer Arie aufzeigen. Man braucht nur folgende Arien bzw. Duette aus dem 17. Jahrhundert anzusehen*): Monteverdi, Poppea, Arie der Arnalta

„Ben sei pazza, se credi“

(Hebungen:) 5 + 15 + 5.

Monteverdi, Poppea, Schlußduett

(Im DC ist nur Vsp und Nsp ausgelassen).

Monteverdi, Lamento d'Arianna

(Parisotti II. 24 und Gevaert II. 61)

(Takte:) 6 d + 8 a^v + 5 d.

Cavalli, Egisto, Schlußduett des III. Akts zwischen Lidio und Climene

„All'amare“.

Cavalli, Egisto. „T'en pentirai“ II. 8

(Hebungen:) 8 + 16 (+ 1 Rezitativtakt) + 8 + 2 (Schlußwiederh.).

Cavalli, Egisto I. 7 a-Moll-Arie.

Ungenaues DC, weil der HS nach der *Tp* moduliert. Die Rp wiederholt nach einem MS in e den HS getreu und wiederholt ihn dann nochmals, um variierend in die *T* zurückzukehren.

Cavalli, Egisto II. 4 Arie der Climene „Perfido“

(Hebungen:) HS: 7 a—C, MS: 6, Rp: 8a—a.

Cavalli, Orimonte, Arie des Lisi (Schmidl Nr. 9): (1 + 8) + 20 + 8.

Cavalli, Serse, Arie des Clito (Parisotti III. 44 und Gevaert II. 5).

Hier schiebt sich vor der Rp noch ein Übergang ins I. Tempo ein.

Cesti, La Dori, Arie der Arsete „Non scherzi“ (MS wie im vorigen Beispiel in anderem Tempo**).

Cesti, La magnanimità d'Alessandro, Arie d. Clearco II. Akt. Diese hat folgende Form:

Vsp	11
HS (mit Nsp)	27 + 5
Übg	(4)
I. Str. in G	(23)
II. Str. in C	(21)
Rp (verkürzt)	12

Legrenzi, Eteocle (Gevaert, II. 191):

(5 + 1) + 4 + (5 + 1).

Legrenzi, Eteocle, Arie der Tideo „Lasciami“:

Vsp 7 || 22 + 25 + 22.

*) Es ist mir unerfindlich, wie Dommer-Schering (S. 412) mit der Behauptung „daß diese Form tatsächlich auf Initiative der Sänger zurückging“ das tief im Kunstempfinden liegende Bedürfnis nach Abrundung eines Tonstückes auf reine Äußerlichkeiten des Virtuositums schieben kann.

**) Riemann, Musikgeschichte in Beispielen. Nr. 103.

Legrenzi, Eteocle, Duett „Dole' amor“:

19 + 33 + 19.

Carissimi, „Piangete ohimè“ (Parisotti III. 61):

41 + 32 + 41 Hebungen.

Stradella, „Raggion, sempre addita“ (Parisotti II. 50) läßt beim DC merkwürdigerweise gerade den Anfang der Melodie weg.

Pallavicino, Nb. 172 und 190.

Scarlatti wendet die DC-Arie von Anfang an viel an, in den Equivoci sogar mehr als in der folgenden Honestà. Ihre Handhabung ist in seiner Erstlingsoper nicht ganz gleichmäßig. Vor allem gibt es viele, die einen auffallend kurzen HS einem unverhältnismäßig langen MS gegenüberstellen. So sind die Längenverhältnisse in

Nb. 7: 7 + 34 + 10

Nb. 16: (4) + 11 + 40 + 13 + (7).

Auch in Honestà gibt es noch so einen Fall

Nb. 20: 4 + 16 + 4 Hebungen.

Auch in Statira III. 1 gibt es eine Arie „tiranno“, wo der HS fast nur ein Rahmen ist, und zwar in anderer Taktart als die Mitte. Dies kommt später nicht mehr vor.

Bei der DC-Form gibt es ebenfalls mehrere Spielarten: Die Rp ist entweder genau oder ungenau. Fangen wir mit der letzten (selteneren) Art an, weil diese noch eher ein Entwicklungsstadium darstellt, wiewohl es auch schon ganz früh DC-Arien von hervorragender Symmetrie gibt.

1. Ungenaue Reprisen.

a) Wenn der HS sich nicht in der *T* hält, sondern gegen Schluß hin moduliert, so muß in der Rp eine harmonische Variation erfolgen. Der Satz wird so verändert, daß der Schluß in der *T* erfolgen kann. Nb. 295, 399.

b) Die Rp wird verlängert und bereichert, Nb. 386, Nb. 7.

c) Sie wird abgekürzt, Nb. 61 und 359. Oft tritt im Falle solcher Kürzung dafür eine Coda ein: Nb. 52 und 55.

2. Der häufigere Fall ist, daß das DC genau ist. Immerhin wird auch da manchmal noch eine Schlußwiederholung oder sogar eine Coda angehängt: Nb. 231 und 108.

Die harmonischen Verhältnisse des MS zum HS haben wir bei Gelegenheit der Frage über die Tonarten genau besprochen. Ich kann also hier auf S. 173ff zurückverweisen.

Hier haben wir nur noch festzustellen, daß die einzelnen Teile der DC-Arie wieder mannigfache Gestaltungen annehmen können:

Der HS steht

in Barform: Nb. 49 und 270;

in deren Erweiterung, wo der Abgesang 2 strophig wird: Nb. 345 u. 106;

in Seicentoform: Nb. 242, 243;

in Bogenform: Nb. 400, wodurch sich die Bogenform des Ganzen potenziert.

Der MS steht

in Strophenform: Nb. 253, 346 und 359;

in Barform: Nb. 15 und 360;

in Seicentoform: Nb. 106 und 173.

Der MS ergreift auch oft ein ganz anderes Tempo und andere Taktart: Nb. 163 und 165.

Die Rückkehr vom MS zum HS geschieht fast immer nach Ganzschluß durch einfachen harmonischen Anschluß, teils mit Zwischenspiel: Nb. 10 und 134, teils ohne Zwischenspiel: Nb. 54 und 229. Oft bewerkstelligt ihn die Singstimme ganz allein: Nb. 197 und 360, T. 14. Sehr reizvolle Anschlüsse sehen wir in Nb. 15, wo nach Abschluß des MS das erste Wort des HS zuerst in der Wechseldominante ertönt und dann erst in der *T*, womit die Rp beginnt. In Nb. 241 beginnt der Sänger die Rp in dem Augenblick, wo der subdominantische MS seinen Schlußakkord bringt. Die Folge ist, daß nun das erste Motiv der Rp klingt, als wäre es subdominantisch. Das Tonicagefühl wird dann erst im Laufe der Phrase wiedergewonnen. Ebenso reizvoll ist eine andere Arie der gleichen Oper, Teodora Augusta (Nb. 239): Eine hingehauchte Fioritur des Sängers läßt den MS gleichsam in Nichts verschwinden, worauf das wundervolle Cellomotiv die Klage des Anfangs wieder aufnimmt. Manchmal wirft der Sänger nach dem Ganzschluß des MS noch eine effektvolle Koloratur herein: Nb. 223. Dent, S. 29, zitiert eine schöne Rückleitung ins DC in einem Duett der Honestà. Der Gegensatz einer schmiegsamen Rückleitung ist das lange Aufhalten der Wiederkehr durch Einschlebung einer ganzen Szene vor dem DC, wie wir es in Equivoci I. 5 erlebt haben. Vgl. oben S. 52.

Das Gefühl für die DC-Form kam keineswegs aus der Dichtung*). Wir haben öfter den Fall gehabt, daß die Musik den HS wiederholte, ohne daß die Textworte dazu Veranlassung gaben. Vielmehr wurden dann andere Worte des Gedichtes einfach dem aus musikalischem Gefühl wiederkommenden HS untergelegt**). Die Dichter haben erst in der Erkenntnis dieser musikalischen Forderung ihre Poesien danach gestaltet und schließlich lauter Gedichte gemacht, die sich für die DC-Arie eigneten***).

*) Schon im Gregorianischen Gesang kann man beispielsweise aus dem bei Peter Wagner a. a. O., S. 13 mitgeteilten Stücke sehen, daß sich die lange auf „Alleluja“ gesungene Melodie, nach dem MS „Justus ut palma florebit, sicut cedrus“ auf das Wort „multiplicabitur“ tongetreu wiederholt. Das DC kommt aus musikalischem Sehnen, nicht aus geistesarmer Wortwiederholung.

**) Beweis hierfür: Rosmene III. 13. Siehe oben S. 109.

*** Riemann, Handbuch II. 2, S. 394 entwickelt ungefähr denselben Gedanken.

e) Gestaltung der übrigen Arien.

Außer den bisher besprochenen gibt es einerseits etliche Arien, die sich durch ungewöhnliche oder etwas unförmige oder undeutliche Gestaltung schwer unter die systematische Betrachtung beugen, andererseits einige, die von einem anderen Standpunkt aus eine gesonderte Betrachtung erfordern.

Zur ersten Gattung gehören die Arien, die verschiedene Tempi durcheinanderwerfen, wie Nb. 24, 28, 47, und Arien, die ganz unregelmäßig gestaltet sind wie Nb. 25. Man sieht, daß alle diese der allerfrühesten Zeit Scarlattis angehörten.

Die zweite Gattung bilden die Arien in Tanzformen. Das Eindringen von Tanzformen in die Arie vollzieht sich ganz leicht und natürlich, bestand doch seit jeher eine Verbindung dieser Formen mit dem Gesang in den Tanzliedern. Immerhin muß von der monodischen Arienentwicklung, die doch nur aus Deklamationssteigerung entstanden war, bis zum Ergreifen des Tanzliedes ein psychologischer Sprung in der Phantasie der Komponisten festgestellt werden, wofern nicht wirkliche Tanzgelegenheiten in der Oper vorlagen. In Scarlattis Zeit war jedenfalls die Anwendung solcher Tanzlieder schon auf Stücke erfolgt, bei denen keinerlei Möglichkeit einer wirklichen Tanzbetätigung vorlag, also bei rein lyrischen Ergüssen. Die deutlichste Verwendung solcher Formen bieten die Arien, die überschrieben sind „Minuetto“. Ihre Bauart ist durchaus eurhythmisch:

1. Acht Hebungen im Tripeltakt mit Hbs. T^V im Orchester allein.
2. Dasselbe von der Singstimme wiederholt.
3. Acht andere Hebungen mit Gzs. D^+ im Orchester allein.
4. Dasselbe von der Singstimme wiederholt.
5. und 6. gleich 1 und 2.

Manchmal folgt ein Nachspiel. Ein Beispiel für Arien in dieser Weise findet sich in Pirro II. 8 (Nb. 249). In S. Genuinda II. 4 (Nb. 383) werden die Gesangsstücke in die Mitte und die Orchesterstücke an Anfang und Schluß gestellt. Etwas kürzer sind die Minuetts in Didone und Massimo Puppieno. Im Gracco hat sogar ein Duett Minuettoform. Die Arien „alla francese“ zeigen in ihrer Eurhythmie die Herkunft von dieser Tanzform. Sie sind aber nicht so genau geformt wie die Minuette. Fast immer wird der erste Teil auf T^V beendet und wiederholt, aber beide Male mit Gesang. Der zweite Teil wird nicht wiederholt. Es liegt dann Barform vor. Manche Arien mit dieser Überschrift sind aber auch ganz unregelmäßig. Vgl. oben S. 205. Weitere Überschriften aus Tänzen sind „Uso di Corrente“ in Pirro III. 11, „In forma di Balletto“ in Genuinda II. 4, „alla Biscaina“ in La donna ancora è fedele III. 8 (Nb. 286) und endlich alle Arien, die man unter dem Ausdruck „Siciliano“ zusammenfaßt. Siehe hierüber S. 159.

Eine besondere Besprechung erfordert auch noch eine Gruppe von Arien, die von Anfang bis zum Schluß jede Phrase einmal wiederholen. Sie sind hervorgerufen durch die Kunst der Sänger, schöne Echowirkungen hervorzubringen. Daß mancher Text für diese Vortragsart sich gar nicht eignet, war kein Hindernis, sie doch anzuwenden. Die von Landshoff bei Peters Nr. 6 herausgegebene hübsche Echoarie ist von ihm dynamisch vorzüglich bezeichnet worden. In unseren Beispielen würden in dieser Art beispielsweise vorzutragen sein: Nb. 353, 354, 96. Mit dieser Art Echoarien, die einzig dazu da sind, die Kunst des Sängers im Vortrag des Pianos nach dem Forte zu zeigen, — in der Weise, wie auch in der Instrumentalmusik dies in manchen Stücken zur Manier geworden war — darf man nicht die wirklichen Echoarien verwechseln, in denen das Echo durch andere, hinter der Szene aufgestellte Sänger oder auch durch bloße instrumentale Imitation, lebhaftig nachgeahmt wurde. Den schönsten dieser Fälle haben wir in der „Nozze con l'inimico“ behandelt. Siehe oben S. 145.

Noch ist etwas über die sog. „Devisen-Arie“ zu sagen. Die ganz richtige Definition des Wortes Devise durch Riemann hat in der Literatur eine recht bedauerliche Erweiterung erfahren. So spricht Kamienski*) von der „altvenezianischen Praxis, nach dem Ritornell der Singstimme ankündigend nur den ersten Halbsatz oder das Kopfmotiv des Gesangsthemas zu geben, den Rest der Phrase durch die Instrumente zu Ende spielen und nach dieser Ankündigung erst den eigentlichen definitiven Einsatz folgen lassen.“ Nach dieser Definition fielen auch alle Arien unter den Begriff der Devisenarie, die höchst normal mit der Wiederholung der ersten Phrase beginnen, die aber nur aus Variationsfreudigkeit die erste Strophe orchestral, die zweite vokal zu Ende gehen lassen. Da kann von Ankündigung keine Rede sein. Dieses Wort besteht nur zu Recht, wenn der Charakter des „Generalauftaktes“ auf die gesängliche Einleitung der Arie vom Standpunkt der großen Schwergewichte, die sich durch die Musik ziehen, gewahrt wird. Ein beginnender Schwerpunkt, der oft so aussieht, wie Kamienski sagt, kann nicht unter die Devise gerechnet werden. So darf man beispielsweise Nb. 89 nicht zur Devisenarie rechnen, da durch die Gestaltung des Nb. 88 der Beweis geliefert ist, daß es sich beim Orchesterzwischenpiel nur um eine Einschiebung handelt. Ebenso ist der Anfang von Nb. 385 und 386 deutlich schwer.

Aber auch im begrenzteren Sinne finden wir in Scarlattis Jugendoper die Devise: Nb. 266, 276, 299, ja sogar schon in seiner Erstlingsoper: Nb. 399, wo sie noch deutlicher dadurch wird, daß sie bei der Rp des HS ausgelassen ist (T. 43).

*) Lucian Kamienski, Die Oratorien von Joh. Adolf Hasse. Leipzig 1912, S. 266.

Wie sich schon um 1698 die Weiterentwicklung der Devise zu der ganz freien Form von Scarlattis Spätwerk anbahnt, habe ich oben, S. 160f, gezeigt*).

f) Die Sinfonia**).

Von der Sinfonie in Scarlattis Jugendoper kann man nur ein sehr lückenhaftes Bild entwerfen. Denn in allen Werken, die uns nur durch die fragmentarischen „Arienbände“ bekannt geworden sind, ist die Sinfonie für alle Zeiten verloren. Aber auch in vielen vollständigen Partituren suchen wir vergebens nach der Ouvertüre. Damit ist nicht gesagt, daß Scarlatti zu diesen Opern keine Ouvertüre geschrieben hätte. Die Partitur kann von einer zweiten Aufführung herrühren, wo oft der auf den Ort der Uraufführung zugeschnittene Prolog fallen mußte. Da wurde denn auch meistens die mit dem Prolog innig verknüpfte Sinfonia mit verworfen und durch Kompositionen des an dem betreffenden Orte ansässigen Hauskomponisten ersetzt (nur in Pallavicinos „Amazzone“ war in der Veroneser Aufführung der einige Jahre ältere Venezianer Prolog geblieben).

In den von mir eingesehenen Partituren gibt es nur folgende Ouvertüren:

1. „Gli equivoci nel sembiante“. Diese besteht aus einem Grave $\frac{4}{4}$ -D-Dur (das Tempo wie auch das der folgenden Teile ist nicht angegeben, wird aber aus der Struktur klar). Ruhige Akkorde in halben Noten. Vom 5. Takt ab beginnt eine Sechzehntelbewegung, die nach weiteren 11 Takten zu einem Gzs. in D führt. Dann folgt: ein lebhafter, gaillardentartiger $\frac{3}{2}$ -Takt in 3 Teilen: a) 11 Takte bis zu einem Gzs. in A. b) 12 Takte, wieder mit A-schluß. c) 16 Takte, einzuteilen in 7 Takte, die auf den NS des Teils a zurückgreifen, und ein 5 taktiger Codeteil, der (verkettet) wiederholt wird. Der Teil c hat also Seicentoform. Jeder dieser 3 Teile wird wiederholt. Der

*) Mit den S. 207–226 erfolgten Ausführungen über Arienformen vergleiche man, was Egon Wellesz (Die Opern und Oratorien in Wien. Studien zur Musikwissenschaft 1919, VI, S. 103–128) über die Arienformen bei den Wiener Komponisten der gleichen Zeit sagt.

**) Zu diesem Abschnitte vergleiche man, was über die Instrumentalstücke anderer italienischer Tonsetzer geschrieben worden ist, vor allem:

A. Heuß, Die Instrumentalstücke des Orfeo; A. Heuß, Die venezianischen Opernsymphonien. Beide in SIMG. Bd. IV, 1902/3.

Guido Adler, Vorrede zu den Werken der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I. (Sep.-Abdr. der Vj. f. M. Bd. VIII); Guido Adler, Vorrede zu Pomo d'Oro (Dm. T. Ö. III).

Neuhaus, Monographie über Draghi, Studien z. MW. I.

Egon Wellesz, Die Opern und Oratorien in Wien 1660–1708. Studien z. MW. VI. Heft 1919, vor allem dessen Teil I, S. 20ff.

Schluß des Ganzen ist deutlich betontes D-Dur. In der gleichen Tonart geht der

dritte Abschnitt der Ouvertüre, in der Partitur zu *Mod* „Balletto“ überschrieben. $\frac{4}{4}$ in durchaus punktiertem Rhythmus. Der I. Teil (3 Takte) wird wiederholt, der II. Teil wiederholt nach 7 Takten bloß die 3 Schlußakte zur Bekräftigung. Der ganze 3. Abschnitt hat also Barform. Tonartliche Entwicklung ist in dieser ganzen Sinfonie nicht. Dem Tempo nach handelt es sich um den Typus der französischen Ouvertüre, nur daß das Stück mit dem punktierten Rhythmus statt am Anfang am Schluß steht.

2. „L'Honestà negli amori“. Die Ouvertüre in E-Dur (dorisch vorbezeichnet) findet sich nur in dem Manuskript der *Casanatense*. In der vollständigen Partitur zu *Mod* fehlt sie. Sie ist gebaut, wie die der Erstlingsoper:

Grave. $\frac{4}{4}$. Nach 5 Takten ein Gzs. in H, nach weiteren 5 ein unvollkommener Schluß in Fis. Dann ein (Allegro überschriebener) Teil (8 Takte) in Sechzehntelbewegung, der nach E zurückführt. Es folgt ein in lebhafter Sechzehntelbewegung imitierender einsetzender Satz von 30 Takten. Gzs. in E. — Darauf

eine „Corrente“ $\frac{6}{8}$. 2 Teile von 3 und 5 Takten, jeder Teil wiederholt.

3. Die Ouvertüre zu „Pompeo“, die mir nicht vorgelegen hat, beschreibt Dent, S. 60, wie folgt:

Grave, 15 Takte in zweiteiliger Form.

Balletto } nicht ausdrücklich so genannt.
Corrente }

4. „Tutto il male non vien per nuocere“. Die *Berliner* Partitur hat keine Ouvertüre. In der *Montecassinoer* steht jene wichtige Sinfonie, welche Dent sehr richtig als die erste bezeichnet, die den sogenannten „italienischen Typus“ Schnell — Langsam — Schnell aufweist. Vielleicht ist diese schon 1681 in Rom komponiert, als ein Versuch, den Scarlatti dann wieder einige Zeit verlassen hat (das kommt ja bei Künstlern oft vor), vielleicht auch erst ca. 1685 bei der Schaffung des komischen Prologes. Keinesfalls darf man dies Ereignis erst in das Jahr 1696 setzen, wie es Dent tut. Daß er sich mit dieser Datierung gründlich geirrt hat, habe ich S. 68–69 bewiesen*). Wir müssen also die erste Anordnung dieser Form durch Scarlatti**) spätestens auf 1686/87, vielleicht aber auf 1681 setzen. Die Sinfonie hat folgende Form:

*) Hugo Botsiber, der in seiner bekannten „Geschichte der Ouvertüre“ (Leipzig 1912), S. 50f. die Ouvertüren Scarlattis bespricht, hält natürlich am Datum Dents (1696) für diese Ouvertüre fest.

**) Goldschmidt, a. a. O., S. 62, nimmt das Verdienst, diese Form in die Einleitungssätze der Oper gebracht zu haben für Stefano Landi (Alessio, Einleitung z. II. Akt, abgedruckt daselbst S. 522) in Anspruch. Heuß (Die venetian. Opern-

$\frac{4}{4}$ D-Dur, augenscheinlich schnelles Tempo, nach Dent in unklarer Gliederung. Ich sehe einen Bar mit nach Seicentoart gedoppeltem Abg., einen kurzen MS in der *Dp* und einen Schlußteil, der etwas variiert wiederholt wird:

	m	m	n	n	o	p	p
(Halbtakte:)	5	5	4	4	7	6	8
	D ^v	D ^v	A	D	fis	D	D

$\frac{4}{4}$ Grave (ausdrücklich). h—Fis (unvollkommener Schluß).

$\frac{3}{4}$ Allegro. I. Teil: 12 Takte D—A } jeder Teil wiederholt.
II. Teil: 15 „ A—D }

5. „La Rosmene“ zeigt, was die Tempoverteilung anlangt, wieder den Typ der Anfangsoper. In der Anwendung von Imitationen im I. Satz aber (statt der bisherigen Akkorde) sieht man doch auch hier einen Neuerungsversuch. Die ganze Ouvertüre in *A^{mix}* sieht so aus:

Adagio assai (Grave*) 11 Takte. A $\frac{4}{4}$.

Allegro assai. $\frac{4}{4}$ T: I. Teil: 9 Takte A—E wiederholt.
II. Teil: 9 „ E—A wiederholt.

Es ist bemerkenswert, daß im I. Teil die I. Violine das Thema (3 Takte allein) anstimmt, worauf die anderen Instrumente imitierend nur die ersten 2 Noten des Themas bringen, dann aber ganz anders fortfahren. Bei der Anstimmung im II. Teil in der *D* kehrt die Violine das Thema um. Sie bleibt diesmal nur einen Takt lang allein. Auch das Motiv des folgenden Correntesatzes stimmt die Violine in jedem Teil allein an.

Corrente. $\frac{3}{4}$ I. Teil: 16 Takte A—E wiederholt.
II. Teil: 19 „ E—A wiederholt.

6. „Gli equivoci in amore (La Rosaura)“. Die Sinfonia zu dieser Oper ist vierteilig nach Art der Sonata da chiesa:

sinfonie, SIMG 1902/3, S. 416) und Botsiber a. a. O., S. 19, polemisieren dagegen, da es sich einfach um eine Herübernahme der Kanzonenform handle. Daß indes ein genaueres Wiederkehren des ersten Satzes dem Charakter der „italienischen Ouvertüre“ nicht widerspricht, beweist Mozarts Ouvertüre zur „Entführung“ deutlich genug. Ich halte diesen Streit für müßig. Von Erfindung der Form durch Landi kann natürlich nicht die Rede sein, da es sich einfach um die seit unvordenklichen Zeiten bestehende „Bogenform“ (vgl. oben S. 219) handelt. Das Gefühl der Abrundung ist ein „ewiges“. Daß bei Scarlatti das schließende Allegro dem ersten nicht gleich ist, ist natürlich ein bedeutendes Zeichen von Veränderungsbedürfnis auf dem gleichen Tempountergrund. In seiner Vorliebe für die DC-Arie hat sich dann später Scarlatti reumütig zu deutlicheren Entsprechungen in der Bogenform zurückgewandt.

*) In einer Stimme steht Adagio assai, in einer anderen Grave. In dem Partiturfragment von FCC heißt die Überschrift „Largo“.

Grave, $\frac{4}{4}$ D-Dur 9 Takte. Gzs A.

Die Einsätze sind kanonisch, aber nicht in der Reihenfolge einer richtigen Fuge.

Allegro $\frac{4}{4}$. 12 Takte Gzs D.

Auch hier Fugatoeinsätze.

Andante $\frac{3}{2}$. h-Moll 14 Takte Gzs h.

Das Tempo zerfällt in zwei Hälften, von denen die erste (8 Takte) merkwürdigerweise in A kadenziert. Das ist die VII. Stufe der *T* (h)!

Allegro $\frac{4}{4}$. D-Dur I. Teil: 5 Takte D—fis wiederholt.

II. Teil: 8 „ h—D wiederholt.

Damit sind alle vorhandenen Ouvertüren aus der Frühzeit Scarlattis beschrieben, denn die Partituren des Anacreonte, des Clearco, der Amazone, der Statira, der Teodora Augusta und des Pirro enthalten keine Ouvertüre.

Im Anschluß hieran können wir noch die Orchesterstücke betrachten, die abgesehen von der Ouvertüre vorkommen. Manchmal wird einem späteren Akt nämlich eine kurze Sinfonie vorangestellt. Dies war der Fall in Anacreonte vor dem III. Akt, wo eine, S. 88 u. 192 besprochene, Sinfonie (Nb. 329) die Wiederversöhnung des Liebespaares einleitet. Der II. Akt der „Equivoci nel sembiante“ wird durch eine „Sinfonia“ in *A^{mix}* eingeleitet, die 2 wiederholte Teile von nur 6 bzw. 4 Takten hat. (A—E, E—A). Hierher gehören dann noch die Triumphsinfonien mit Trompeten, die da und dort den Auftritt siegreicher Potentaten begleiten (immer in *D*). Solche finden wir in Anacreonte am Anfang der II. Verwandlung des I. Aktes, in Statira gleich in der ersten Verwandlung (Nb. 210), in Teodora Augusta II. 17 und in Amazone III. 25. In der gleichen Oper wird der Auftritt Alfos im I. Akt durch einen Marsch in *G* (mit obligater Trp.) gefeiert (Nb. 181). In dieser Oper ist auch das Ritornell hervorzuheben, welches das Fechten Olmiros und dann 2 mal den Tanz Gildas begleitet (Nb. 180). Das Einschlafen Statiras im II. Akt wird durch ein kurzes Musikstück begleitet, das in Nb. 227 mitgeteilt ist. In der Honestà sind ausnahmsweise die Ballette am Schluß des I. und II. Aktes in die Partitur aufgenommen. In der selben Oper wird auch die Stelle, wo Saldino dem gefangenen Ali das Gift überbringt, durch ein stimmungsvolles Orchesterstück von zwölf $\frac{3}{2}$ -Takten in *d^{dur}* mit einem phrygischen Schluß auf *d^v* begleitet.

Schlußwort.

Es ist ein merkwürdiger Zufall, daß diese Arbeit gerade in dem Jahre vollendet wird*), in dem 200 Jahre seit Scarlattis Tode vergangen sind.

Man gedenkt in solchen Augenblicken gerne der Wiedererweckung der Werke eines großen Mannes. Bei Opernwerken spricht in solch einer Frage leider der Text ein entscheidendes Wort. Und da werden wir denn bekennen müssen, daß dieser Texte wegen eine Wiederbelebung dieser Opern, so sehr man sie wegen mancher Perlen, die in ihnen enthalten sind, wünschen möchte, wohl kaum in Frage kommen kann. Durch Textbearbeitungen, Veränderungen oder gar durch das gänzlich verwerfliche und abscheuliche Unterlegen anderer Texte kann nichts gebessert werden. Ein Kunstwerk ist, sofern es überhaupt auf diesen Namen Anspruch machen will, immer aus einem Guß, — das ist sogar von der vielfach so arg geschmähten „neapolitanischen Oper“ zu behaupten, — und durch Flickarbeit kann ihm nicht aufgeholfen werden. Die Kunst vergangener Jahrhunderte kann nur der genießen, der fähig ist, sich in den Geist der Zeit zu versetzen, in der diese Kunst jung und lebendig war. Anders geht's nicht.

Der Weg, diese Kunstwerke einem Kreise von Menschen näher zu bringen, kann also einzig in dem Wirken für immer stärkeres Umsichgreifen gediegener musikhistorischer Bildung liegen. Nicht die Kunstwerke dürfen wir übermalen, wenn wir sie genießen wollen, sondern uns selbst müssen wir die Fähigkeit gewinnen, andere Zeiten in ihrem Wesen zu erfassen. In der bildenden Kunst hat es das Publikum in dieser Beziehung schon recht weit gebracht. Hoffen wir, daß auch in unserer Kunst diese Betrachtungsweise immer mehr um sich greift und daß auf diese Art vielleicht einmal ein Kreis entsteht, der auch noch an Scarlattis Kunst, wie sie war und wie sie ewig bleibt, innige Freude empfinden kann.

*) November 1925.

Verzeichnis der häufigsten Abkürzungen.

A = A-Dur.
 a = a-moll.
 a = der Ton a.
 B = B-Dur.
 b = b-Moll.
 b = der Ton b usw.
 BC = Basso continuo.
 BoL = Bologna, Bibliothek des Liceo musicale.
 BoUn = Bologna, Universitätsbibliothek.
 BrC = Brüssel, Bibl. des Conservatoire royale.
 BrR = Brüssel, Bibliothèque royale.
 Berl. = Berlin, Preußische Staatsbibliothek.
 D = D-Dur.
 D = Dominante.
 DC = Da Capo.
 Dp = Dominantparallele.
 Drd = Dresden, Sächsische Landesbibliothek.
 FCC = Florenz, Bibliothek des Conservatorio Cherubini (Istituto musicale).
 FM = Florenz, Biblioteca Marucelliana.
 FN = Florenz, Biblioteca nazionale.
 Gzs. = Ganzschluß.
 Hbs. = Halbschluß.
 HS = Hauptsatz.
 Hth = Hauptthema.
 LBM = London, British Museum.
 MC = Monte-Cassino-Bibliothek.
 Mod = Modena, Biblioteca Estense.
 MS = Mittelsatz.
 Mü oder MüSt = München, Bayerische Staatsbibliothek.
 MüSem = Bibliothek des musikwissenschaftlichen Seminars in der Münchener Universität.
 Münst = Münster, Universitätsbibliothek (*Santini-Bibliothek*).
 N. = Neapel, Bibliothek des Conservatorio Reale.
 Nb. = Notenbeispiel (in dem beigelegten Notenband).
 NS = Nachsatz.
 Nsp = Nachspiel.
 OxC = Oxford, Bibliothek der Christchurch.
 OxB = Oxford, Bodleian Library.
 PC = Paris, Conservatoire-Bibliothek.
 PN = Paris, Bibliothèque Nationale.
 Qu = Streichquartett.
 RCas = Rom, Biblioteca casanatense.
 RCec = Rom, Biblioteca S. Cecilia.
 Rit = Ritornell.

RN = Rom, Biblioteca nazionale.
 Rp = Reprise.
 RS = Rahmensatz.
 RVat = Rom, Vaticanische Bibliothek.
 S = Subdominante.
 Sp = Subdominantparallele.
 S. = Seite, auch Siehe.
 s. = siehe.
 Sc. = Scarlatti (Alessandro).
 Schw = Schwerin, Mecklenburgische Landesbibliothek.
 Schlwh. = Schlußwiederholung.
 T. = Takt oder Takte.
 T = Tonica.
 TB = Textbuch.
 Tp = Tonica-parallele.
 Trp = Trompete.
 Ven = Venedig, Biblioteca Marciana.
 VS = Vordersatz.
 Vsp = Vorspiel.
 Vw = Verwandlung.
 Wash = Washington, Congress Library.
 Wien = Wien, Österreichische Staatsbibliothek.
 Wh = Wiederholung.
 wh = wiederholt.
 ZS = Zwischensatz.
 Zsp = Zwischenspiel.
 Mit *kursiv* gedruckten Städtenamen ist die *Bibliothek* der betreffenden Stadt gemeint.
 Römische Zahlen bedeuten meist die Stufe einer Tonart.
 Index V neben einer Tonart = Dominant-(Halb-)schluß.
 Die Kirchentonarten sind durch Index bezeichnet (genauere Erklärung s. S. 171).
 Musikalische Formteile werden durch m, n, o, größere auch durch M, N, O, bezeichnet.

Namen- und Sachverzeichnis.

(Das Verzeichnis richtet sich nicht sklavisch an das Wort, sondern gibt Orte an, wo von der betreffenden Materie die Rede ist. Drucker, Verleger und Widmungsempfänger sind nur genannt, wenn von ihnen gehandelt wird.)

- Abbatini 69, 70.
 Abbatini und Marazzoli, *Dal male il bene*: 69, 78.
 Abert, Hermann 78, 111.
 Acciaiuoli 13, 167, 168, 170.
 Accompagnato-Rezitativ 71, 97, 101, 115, 120, 121, 128, 133, 140, 142, 144, 192, 193.
 Ademollo (I teatri di Roma nel Secolo XVII.) 13, 14, 22—26, 44—47, 56, 57, 70, 79, 91, 97, 102, 103, 120, 134—136, 147, 148, 151, 155, 166 bis 168.
 Adler, Guido 226.
 Aldovrandi 142.
 Alexander VIII. 129, 130, 132f., 196.
 d'Alibert 167.
 Allacci (Drammaturgia 1666) 21, 25, 36, 89, 90, 102, 105, 155.
 Arcadia 22, 27, 79, 165, 170, 171.
 Architektur (musikalische), 62, 207 bis 229.
 Arcoleo 21, 23, 96, 131.
 Arie mutata 6, 130.
 Arien 51, 58f., 72f., 74ff., 84f., 87, 109f., 115, 128, 133, 136, 138, 142, 144, 153, 185ff., 195.
 Arienbände 6, 8—12, 14, 27, 66, 129, 144, 145, 146, 151—154, 156.
 Arienzo 141.
 Arioso 49, 50, 59f., 65, 71f., 84, 87, 88, 101, 108, 115, 124, 125, 128, 131ff., 140, 144, 160, 192, 194, 195.
 Attavanti 80.
 Auftakt 186, 188f., 206.
 Aureli 19, 20, 24, 26, 80, 92, 96, 114, 134, 148.
 Averara 27, 155.
 Bach, J. S. 42, 52, 121, 146, 159, 172, 192.
 Baensch 207.
 Barberini 130.
 Barform 62, 73, 75, 77, 85, 109, 111, 123, 132f., 144, 210—214, 218—224, 227, 228.
 Baß in seriösen Rollen 84, 111.
 Baßführung 127, 180, 194f.
 BC-Arien 9, 55, 72, 77, 109, 128, 141, 149, 156, 177.
 BC-Bearbeitung 5, 177.
 Beethoven 5, 42, 43, 207.
 Benavides 68, 81, 113, 130, 139.
 Bergmans 48, 49.
 Bernabei 23, 166.
 Bewegungsmotive (Gebärden-Illustration) 101, 139, 154, 192f.
 Bogenform 54, 61, 65, 76, 84, 108, 121, 123, 124, 126, 132f., 140f., 160, 218 bis 223, 228.
 Bonaventura 55, 58, 70, 80, 106, 157, 160, 167, 168, 171.
 Boni 102.
 Bonis 24.
 Bonlini 18, 92 (siehe auch „Glorie“).
 Bononcini 10, 14, 16, 27, 31, 153.
 Bonora 8.
 van den Borren 25, 46, 67, 105, 131, 150, 190.
 Boretti 168.
 Botsiber (Geschichte der Ouvertüre) 227, 228.
 Brahms 110.
 Bruckner 215.
 Buffo (Buffonisten, Buffoszenen usw.) 59, 65, 78, 84, 90, 98, 101, 111, 112, 116, 117, 154, 156, 193 (s. auch Komik).
 Burney 151.
 Busenello 66, 129.
 Bussani 19, 22, 81, 82.

- Caccini (Giulio und Francesca) 178, 213, 216.
 Caldara 38.
 Calderon 66.
 Cametti 56, 80.
 Cantini 70.
 Capece 21, 22, 26, 28, 36, 102, 170.
 Carafa 67, 69, 165.
 Carissimi 146, 165, 166, 176, 197, 208, 210, 215, 222.
 del Carpio, Caspar de Haro y Guzman, Marchese 67—69, 91, 165.
 Catelani 47, 97.
 Cavalli 51, 89, 90, 92, 105, 129, 167, 196, 197, 208, 210, 211, 214, 220, 221.
 Centini 55.
 Cesarini 16, 31, 38.
 Cesti 51, 67, 89, 112, 167—169, 191, 197, 205, 209, 214, 220, 221.
 Chiave 94.
 Chigi 57.
 Chor 139.
 Christine (Königin von Schweden) 18, 19, 47, 49, 56, 58, 78—80, 89, 91, 106, 167—171.
 Chrysander 133, 146, 197, 210, 211, 215.
 Ciaccona (s. Passacaglio).
 Colonna 27, 67, 130, 157, 168.
 Conforto 19, 32, 48, 90, 92, 95, 96.
 Contarini (auch Contariniani) 48, 55, 95.
 Contini 18—20, 27, 45, 157.
 Corelli 170.
 Corradi 23, 113, 114, 147.
 Coulanges 120, 126.
 Crescimbeni 56, 78—80, 103, 106, 170.
 Croce (I teatri di Napoli del secolo XV. al XVIII. Neapel 1897) 19, 21, 22, 32, 48, 69, 80, 90—96, 98, 102, 112, 131, 134, 136, 146, 150, 153, 158, 165.
 Da-capo-Arie(-form) 60, 68, 74, 77, 87, 109, 115, 128f., 133, 142, 144, 148, 153, 173ff., 198f., 209, 216, 218—221, 228.
 Daniels 168.
 Dent 2, 7—9, 11—13, 16, 24, 25, 27, 28—32, 35—37, 41—48, 56, 57, 59, 61, 62, 65—69, 77—79, 81, 88, 90 bis 93, 96—98, 101—105, 112, 119, 120, 128, 130, 134, 135, 137, 139, 143 bis 146, 148—155, 158, 159, 165, 168 bis 170, 172, 175, 176, 179, 196, 199, 202, 215, 223, 227, 228.
 Devise 126, 142, 144, 151, 160, 161, 212, 225, 226.
 Dittersdorf 196.
 Dommer (Musikgeschichte) 16, 165, 221.
 Dorinda e Silvio 17.
 Draghi 131, 146, 168, 226.
 Duette 50, 74, 85, 87, 110, 118, 124, 126, 129, 142.
 Echo, Echo-Arie 86, 100, 145, 146, 210, 225.
 Eitner 5, 35, 44, 48, 70, 130, 131, 133, 178, 216, 217.
 Eleonore (Kaiserin) 49.
 Ensemble 73, 87, 142, 201.
 Eurhythmie 73, 86, 159, 204f., 224.
 Fabbrini 23, 57.
 Fasolo 210.
 Ferdinand von Medici, Herzog von Toscana 16, 31, 43, 44, 77, 152.
 Fétis 29, 32, 44, 47, 102, 119, 153, 165.
 Fidalba e Oreste 17.
 Florimo (La scuola musicale di Napoli ed i suoi conservatorii) 13, 14, 26 bis 30, 34, 35, 44, 80, 91, 96, 134, 146, 155, 158, 165.
 Foggia 168.
 Franceschi 27, 114, 153.
 Frati 8, 95, 202.
 Freschi 92, 96.
 Fresconi 92.
 Frigimelica 18, 31, 32.
 Fux 174.
 Gabrieli, Domenico 97, 99ff., 136, 152.
 Gabrieli, Clearco in Negroponte 99 bis 101.
 Gagliano 208.
 Galvani (I teatri musicali di Venezia nel sec. XVII., 1878) 14, 26, 81, 96, 97, 131, 136, 139, 147, 148, 152, 153.
 Gamurrini 42, 43.
 Garuffi 170.
 Gasparini 14, 24, 30, 119, 134, 156, 157, 170.
 Gerber 44, 165.
 Gevaert 208, 213, 214, 221.
 Ghiselli 24, 89.
 Giannino 31, 91.
 Gianone 68.
 Gigli 170.
 Gimma 22.

Gleichnis-Arie 54, 110, 118, 142, 193.
 Glorie (della poesia . . . Venezia) 18, 26, 30, 81, 92, 96, 97, 131, 136, 139, 147, 148, 152, 153.
 Gluck 99, 146.
 Goldoni 78.
 Goldschmidt (Studien zur Geschichte der italienischen Oper, 1901—04) 69, 70, 146, 178, 193, 196, 197, 210, 215, 216, 220, 227.
 Gothein 67.
 Grauert 56, 168, 170.
 Gregorianischer Gesang 219f., 223.
 Grimani 170.
 Grossi, Carlo 55.
 Grossi (Siface) 47, 89.

 Haendel 51, 204.
 Harmonik 61, 71, 75, 76, 99, 110, 115, 116, 122, 126, 131, 154, 171—183.
 Hasse 24, 134.
 Haydn 42, 63, 85, 142, 177.
 Haym 32.
 von Hefner 119.
 Hemiole 75, 204, 208.
 Heß 169, 213.
 Heuß 226, 227.
 Holzbauer 102.
 Humperdinck 145.

 Imitation 54, 62, 65f., 99, 101, 108, 122, 124, 142, 159, 195, 202, 228.
 Innocenz XI. 47, 77.
 Intermezzi 13, 78, 83, 158.
 Irene e Floro 17, 18.
 Ivanovich 79, 80.

 Kamienski 225.
 Kammer-Kantate 2, 5, 41, 125, 128, 129, 151, 156.
 Kanzonette 213, 214.
 Kastraten 47, 48, 68, 84, 98.
 Koloratur 61, 66, 84, 101, 108, 111, 115, 117, 118, 120, 121, 125, 136, 142, 194, 223.
 Komik (s. auch: Buffo) 13, 58, 65, 77f., 83, 86, 131, 154.
 Kornmüller 44.
 Kretschmar 8, 32, 41, 43, 44, 70, 71, 81, 82, 129, 131, 132, 136, 169, 190.
 Kurth, Ernst 210.

Lalli 34, 36.
 Landi 146, 227, 228.
 Landshoff 211, 225.
 Larousse-Clement 103.
 Legrenzi 16, 58, 80, 91, 94, 132, 167, 169, 196, 197, 199, 208, 221, 222.
 Leichtentritt 31.
 Lemer 37.
 Leopold I. (Kaiser) 48, 49.
 Lonati 155.
 Lorenz 49, 65, 207.
 Lotti 13, 16, 18, 33, 35.
 Lucca 28, 95.

 Maddaloni 48, 69, 165.
 Madrigal 92, 146, 197.
 Magni 155.
 Maier, J. J. 119.
 Malatesta 170.
 Malvezzi 131.
 Mancini 29, 67, 153.
 Manfredi 29.
 Marazzoli 70, 184, 197, 207.
 Massarotti 12, 143.
 Matheson 172.
 Mazzinghi 102.
 Mazzocchi 70, 71, 196, 197, 220.
 Medinaceli 95, 135, 144, 150.
 Melani 197.
 Melismen 50, 71, 84, 86, 101, 117, 136, 194.
 Mendelssohn 203.
 Metastasio 51, 153.
 Metrik 203—206.
 Mey, Kurt 187, 188.
 Minato 19, 20, 24, 27, 105, 167.
 Minuetto 148, 149, 153, 204, 224.
 Moneglia 170.
 Monteverdi 52, 58, 111, 191, 196, 197, 202, 207, 208, 210, 215, 216, 221.
 Morselli 24, 25, 36, 139, 143.
 Moscheni 78.
 Moser, H. J. 52.
 Motteux 36.
 Mozart 42, 49, 138, 150, 196, 228.
 Muzio (Mutii) 21.

 Nagel, W. 2.
 Naumann (Ill. Musikgeschichte) 165.
 Neuhaus 226.
 Noris 11, 14, 24—26, 30, 92, 93, 114, 137, 147, 150, 151.

Obligate Stimmen 66, 73, 75, 85, 88, 100f., 109, 116, 118, 120, 121, 122, 125, 189.
 Olivieri 45, 214.
 Orchesterbegleitung 55, 62, 73, 85, 110, 111, 115, 128, 129, 133, 141, 145, 149, 156, 189, 198.
 Orchesterbesetzung 17, 55, 88, 97, 105, 111.
 Orlandini 13, 37.
 Ornamentik 122, 129, 161, 194f.
 Ostinato-Arie 54, 58, 61, 75, 76, 85, 101, 109, 118, 122, 125, 126, 129, 142, 144, 195—201, 203.
 Ottoboni 17, 23, 81, 89, 90, 119, 120, 126, 129, 130, 166, 170.
 Ouverture. Siehe Sinfonia.

 Paglia 27, 28, 154.
 Pagliardi 79, 80, 91, 168.
 Pallavicino, Carlo I, 11, 13, 14, 26, 89, 92, 94, 113—119, 137, 148, 151, 153, 182, 183, 197, 205, 222, 226.
 Pallavicino (Amazzone corsara) 113 bis 119.
 Pallavicino, G. D. 30, 147, 181.
 Pamphili 37, 137.
 Pannain 156.
 Papis 34.
 Parisotti 5, 210, 213, 221, 222.
 Parnasso 18, 23, 56, 79.
 Parrino 21, 95.
 Partenio 26, 152.
 Passacaglio (und Ciacconna) 74, 196, 197, 198, 202, 208, 209.
 Pasquini 55, 58, 66, 67, 80, 106, 157, 158, 160, 167, 168—171.
 Paul IV. 67.
 Peri 207, 213, 220.
 Perti 14, 26, 30, 131, 147, 148.
 Perucci 95.
 Pioli 32, 33.
 Piovene 33.
 Pistocchi 191.
 del Pò 94, 113, 130.
 Pollaroli 13, 18, 25, 28, 51, 138.
 Polyphonie 202 (siehe auch: Imitation).
 Porta 49, 55.
 Pradon 31.
 Prota-Giurleo (Al Scarlatti „il Palermitano“) 42, 67, 69, 165.
 Provenzale 55, 58, 67, 94, 97, 165, 166, 197, 215.

Quadrio 23, 33, 88.
 Quantz 157, 165, 166.

 Ranke, Leop. von 56, 170.
 Rau 5, 169.
 Rezitative 49, 65, 71, 84, 88, 101, 108, 115, 121, 128, 131, 134, 137, 141, 142, 144.
 Rezitativ-Ensemble 50, 65, 101, 115, 125, 127, 128, 141.
 Rhythmik 61, 87, 203—229.
 Ricci (I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. 1888) 22, 24, 37, 47, 89, 96, 103, 131, 147, 148.
 Riemann 8, 44, 70, 161, 166, 167, 172, 187, 197, 203, 219, 221, 223, 225.
 Ritorrelli 55, 61, 62, 71, 74, 84, 85, 87, 109, 110, 112, 115f., 119, 120, 128, 149, 193, 202, 203, 206, 207, 229.
 Rolland 8, 44, 70, 91, 94, 115, 197, 215.
 Rondoform 72, 76, 112, 134, 220.
 Rospigliosi 22, 70, 78, 197.
 Rossi, L. 167, 183.
 Rossini 18, 215.
 Rubini 46, 157, 158.
 Rudhart 33.

 Salvi 31, 34, 37.
 Sandberger 1, 31, 32, 42, 51, 56, 66, 69, 78, 80, 112, 131, 167, 169, 191, 196.
 Sartorio 51, 81, 82, 88, 112, 167, 168, 169, 180, 182, 183, 192, 196.
 Scarlatti, Alessandro
 Allgemeines über Frühwerke 1, 41, 43, 44, 81, 144, 160, 167, 175, 185.
 Allgemeines über Spätwerke 1, 41, 62, 152, 160f., 175, 226.
 Biographisches 2, 13, 35, 42—44, 56, 67, 69, 90, 91, 97, 165—171.
 Chronologie der Werke 11, 16ff.
 Stilperioden: 41ff., 144, 145, 160.
 Werke:
 Agar e Ismaele 106.
 Ajace 9, 11, 13, 27, 155—157, 161.
 Aldimiro 9, 21, 22, 102—103, 106.
 Amazzone corsara 6, 7, 23, 113 bis 117, 178, 193, 204, 229.
 Amor generoso 7, 13, 34, 37.
 Amor non vuol inganni 15, 19, 46, 48, S. a. Equivoci nel semb.
 Amor volubile 7, 15, 32, 33, 190.
 Anacreonte tiranno 7, 19, 22, 28,

76, 81—88, 94, 98, 111, 178, 183, 192, 197, 199, 200, 206, 229.
 Aricino, s. Turno.
 Ariovisto 9, 29.
 Arminio 15, 31, 34, 37, 95, 98.
 Bassiano 12, 13, 24, 137.
 Caduta dei Decemviri 7, 9, 15, 27, 65, 69, 95, 160, 161, 182, 191.
 Cambise 7, 15—17, 36, 95.
 Carlo, rè d'Allemagna 8, 9, 15, 17, 35, 95, 154, 171.
 Ciro 7, 9, 11, 15, 33, 166.
 Clearco in Negroponte 7, 21, 26, 69, 76, 93, 96—101, 109, 147, 179, 198, 229.
 Creonte, tiranno di Tebe 12, 13, 28.
 Dafni e Galatea 9, 29.
 Dal male il bene 94, 95, 98, 106, S. a. Tutto il male.
 Dama spagnola 34, 38.
 Despina e Niso 12, 13, 34, 37.
 Didone delirante 9, 27, 152—154, 224.
 Dorisbe. Siehe L'Amor volubile.
 Donna ancora è fedele 10, 15, 27, 45, 46, 157—160, 224.
 Emireno 10, 15, 27, 98, 152—155.
 Equivoci in amore. Siehe La Rosaura.
 Equivoci nel sembiante 7, 9, 15, 18—20, 29, 44—56, 57, 58, 69, 72, 85, 87, 89, 110, 111, 157f., 176, 182, 189, 193, 194, 200—202, 222, 223, 225, 226, 229.
 Eraclea 10, 15, 29, 41, 98.
 Errore innocente = Equivoci nel sembiante 44, 46.
 Etio 13, 20, 94, 96.
 Eurillo 48, 55.
 Fede riconosciuta 12, 16, 17, 33, 95.
 Fetonte 20, 92, 94, 95, 97, 103, 106.
 Figlio delle Selve 7, 15, 21, 22, 26, 28, 30, 36, 102, 166.
 Flavio 22, 94, 112, 113.
 Flavio Cuniberto 7, 10, 26, 28, 30, 62, 151—152, 166.
 Forza della fedeltà 12, 35, 98, 134.
 Genuinda 8, 16, 25, 137—139, 149, 176, 178, 181, 182, 189, 193, 201, 202, 210, 217, 224.
 Gerone 7, 10, 24, 134, 166.
 Giunio Bruto 8, 16, 17, 38.

Gracco 6, 9, 11, 17, 30, 37, 144, 166, 224.
 Gran Tamerlano 16, 17, 31.
 Griselda 1, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 37, 98, 166.
 Honestà negli amori 1, 7, 9, 10, 15, 18, 23, 44, 56—66, 74, 76, 78, 79, 87, 98, 158, 172, 184, 191, 198, 199—201, 222, 223, 227, 229.
 Humanità nelle fere ov. Lucullo 32, 98.
 Inganni felici 10, 28.
 Laodicea e Berenice 7, 10, 30.
 Lisimaco 19, 78—80, 91, 106.
 Lucio Manlio 15—17, 31, 44.
 Maddalena 62.
 Marco Attilio Regolo 7, 10, 15, 36, 37, 166.
 Massimo Puppieno 7, 10, 12, 14, 15, 26, 69, 89, 95, 146, 148—150, 153, 224.
 Medo 32.
 Merope 35.
 Mitridate Eupatore 7, 15, 31, 35, 47, 62, 140.
 Muzio Scevola 10, 11, 13, 14, 27, 98, 147.
 Nerone 10, 12, 14, 25, 146—148, 153.
 Nozze con l'inimico 7, 10, 25, 118, 145, 225.
 Odoacre 16, 24, 95.
 Odoardo 9, 10, 29, 144.
 Olimpia vendicata 7, 10, 20, 53, 92—96, 98.
 Pastor di Corinto 7, 10, 30.
 Pastorella 16, 31.
 Penelope 10—17, 26, 45, 95, 146, 150—153.
 Piramo e Tisbe 31.
 Pirro e Demetrio 7, 9, 10, 12, 15, 17, 25, 26, 30, 32, 35, 62, 90, 95, 102, 137, 139—143, 145, 160, 191, 193, 201, 202, 224, 229.
 Pompeo 7, 10, 13, 15, 19, 20, 21, 24, 66, 78, 88—91, 94, 97, 98, 227.
 Porsenna 8, 15, 16, 33.
 Prigioniero fortunato 6, 7, 10, 15, 28, 29, 98, 154, 161.
 Principessa fedele 7, 10, 33, 95, 98.
 Psiche 12, 13, 20, 43, 91—92, 106.

Rosaura 5, 7, 10, 15, 23, 89, 94, 130—134, 166, 178, 213, 216, 217, 228.
 Rosmene 7, 9, 10, 15, 22, 23, 25, 70, 76, 94, 103—112, 118, 134, 137, 179, 191—193, 201, 205, 209, 223, 228.
 Santa Genuinda. Siehe Genuinda.
 Scipione nelle Spagne 7—10, 15, 34, 38, 95, 98, 171.
 Statira 6, 7, 10, 15, 23, 89, 93, 119—129, 161, 166, 176, 192, 193, 198, 200, 202, 222, 229.
 Tamerlano. Siehe Gran Tamerlano.
 Telemaco 7, 10, 15, 16, 36, 38, 166, 171.
 Teodora Augusta 8, 24, 135—137, 166, 180, 191, 201, 216, 217, 223, 229.
 Teodosio 32, 95.
 Thomyris 16, 36.
 Tiberio 9, 11, 80, 144.
 Tigrane 8, 10, 15, 16, 34.
 Tito Sempronio Gracco. Siehe Gracco.
 Trionfo dell' honore 8, 16, 36, 78.
 Trionfo della libertà 11, 15, 32.
 Turno Aricino 11, 15, 31, 36, 41, 166.
 Tutto il male non vien per nuocere 7, 9, 19, 20—22, 24, 66—78, 106, 134, 137, 194, 198—201, 208, 227.
 Vesperta e Milo 12, 13, 35.
 Virtù negli Amori 16, 37, 166.
 Virtù trionfante 17, 35.
 Scarlatti, Anna Maria und Melchiorra 43, 56, 165, 166.
 Scarlatti, Domenico 165, 167.
 Scarlatti, Pompeo 43, 102, 168.
 Schatz 12, 13, 32, 37, 89, 91, 102, 137, 155.
 Schering 16, 165, 221.
 Schmidl 208, 214, 221.
 Schmidt, G. F. 25, 26, 102.
 Schmitz, Eugen 41, 43, 165.
 Schopenhauer 187.
 Schor 92, 94, 95, 96.
 Schütz 101.
 Schweitzer, Albert 192.
 Scipione Africano 13, 47.
 Seicento-Arie (und -form) 54, 58, 61, 74, 76, 109, 120, 129, 134, 141, 142, 144, 153, 167, 198f., 200, 209, 213 bis 218, 222, 223.
 „Senza Cembalo“ 17, 62, 120, 140, 150, 152.
 Serenaten 16, 17.
 Serino 12, 94, 95, 154, 158.
 Shakespeare 114.
 Siface siehe Grossi.
 Silvani 18.
 Sinfonia (auch Ouverture) 49, 53, 57, 58, 68, 72, 85, 88, 108, 112, 121, 134, 192, 209, 211, 220, 226—229.
 Sinibaldo 19, 79, 80, 91.
 Siziliano 101, 127, 142, 151, 159, 224.
 Sonett 210.
 Sonneck (Catalogue of Opera-librettos) 12, 13, 23, 27, 31, 37, 89, 91, 92, 130, 137, 155, 167.
 Spanisches Drama 66, 69, 92.
 Spitta 1.
 Stampiglia 11, 27, 29—31, 35—37, 170.
 Steffani 166.
 Steglich 51, 88, 177.
 Steigerung: 55, 62, 73, 85, 88, 109, 110, 118, 137, 139, 186, 198, 199.
 Stimmenkreuzung 17, 182.
 Stradella 55, 58, 167, 169, 170, 213, 222.
 Strauß, Richard 63, 144.
 Strophiform 60, 73, 109, 111, 207, 209, 223 (s. auch Zweistrophigkeit).
 Strüver 2, 5, 41, 56, 175, 186.
 Swiny 32, 143.
 Taktstrich 203f.
 Tanzformen (auch Ballet) 116, 123, 125, 159, 224.
 Teofili 23.
 Theaterunternehmer 11, 55, 94f.
 Tonalität, einheitliche 51, 58, 63, 65, 72, 74, 87, 88, 112, 114f., 122, 128, 142, 148, 177.
 Tonarten 124, 128, 148, 171—177.
 Tonmalerei 60, 61, 75, 76, 86, 88, 100, 117, 118, 125, 141, 146, 193, 198.
 Torchi 5.
 Torelli 212.
 della Torre 94.
 Tosi 139, 143.
 de Totis, C. V. 103.
 de Totis, G. D. 19—24, 56, 70, 93, 103, 105, 106, 170.

Triolen 17, 203.

Tullio 36.

Ubaldo 103.

Uhland 210.

Vaccaro 81, 92, 94—96, 105, 113.

de los Velez 91.

Venezianische Oper I, 55, 58, 78, 82,
89, 92, 96, 105, 112, 117, 129, 131,
167ff., 183, 191, 193, 220.

Verdi 125.

Vignola 32, 112, 136.

del Violone 16, 25, 138.

Volkmann 29.

Vortragsbezeichnung 77, 120, 145.

Wagner, Peter 220, 223.

Wagner, Richard 42, 43, 60, 63, 187,
188, 191.

Weber, C. M. v. 63.

Wechselnoten (Vorausnahmen etc.) 50,
75, 180f.

Weilen 49.

Wellesz 49, 146, 226.

Werckmeister 172.

Wesendonk 42.

Wiel 48.

Wotquenne (Catalogue de la Biblio-
thèque du Conservatoire royal de
Musique de Bruxelles) 13, 21, 22,
25, 26, 35, 36, 37, 46, 68, 70, 79,
92—94, 103, 105, 108, 130, 135, 147,
152, 153, 155, 167, 168—170.

Zambeccari 8, 35, 95, 202.

Zanettini 18.

Zarlino 171, 172.

Zenger 33.

Zeno 28, 29, 35, 37, 51, 143.

Ziani, M. A. 29, 35.

Ziani, P. A. 71, 196.

Zweistrophigkeit 55, 71, 72, 75, 84,
87, 100, 108f., 111, 119, 120, 126,
128, 129, 134, 208, 209.